

O TRÁGICO, O HUMANO E O ROBÓTICO NA SÉRIE *WESTWORLD*: REFLEXÕES SOBRE A FICÇÃO DE STREAMING

VIANNA, Rafaela Faria¹

RESUMO: A série *Westworld* gira em torno de um parque de diversões futurista, em que androides idênticos a humanos são programados para exercer um papel narrativo na trajetória dos clientes. Neste artigo, proponho partir de reflexões sobre a ambiguidade constitutiva da tragédia grega, elaboradas pelos helenistas Jean-Pierre Vernant e Bernard Knox, para pensar na forma como conflitos entre o humano e o robótico são retratados no seriado. Com base nesse estudo do trágico em *Westworld* e dos trabalhos de N. Katherine Hayles sobre pós-humanismo, trata-se também de pensar sobre a forma como o próprio fenômeno das séries de streaming se relaciona às inquietações a respeito de inteligência artificial elaboradas na série. Além disso, pretendo condensar todas essas tensões em uma reflexão sobre o lugar da ficção na cultura contemporânea, em diálogo com o texto “Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais”, de Aline Magalhães Pinto, de modo a extrair de *Westworld* uma reflexão mais ampla sobre nossa relação com a ficção, o virtual e o humano.

PALAVRAS-CHAVE: Séries de streaming; Literatura e séries; Tragédia grega; Ficcionalidade

THE TRAGIC, THE HUMAN AND THE ROBOTIC IN THE SERIES *WESTWORLD* : REFLEXIONS ON STREAMING

ABSTRACT : The series *Westworld* revolves around a futuristic amusement park where androids identical to humans are programmed to play a narrative role in the clients' experience. In this article, I propose to build on reflections about the constitutive ambiguity of Greek tragedy, as developed by scholars Jean-Pierre Vernant and Bernard Knox, to think about how conflicts between the human and the robotic are portrayed in the show. Based on this study of the tragic in *Westworld* and the works of N. Katherine Hayles on posthumanism, this article also aims to reflect on how the phenomenon of streaming series relates to the concerns about artificial intelligence explored in the series. Finally, I aim to condense all these tensions into a reflection on the place of fiction in contemporary culture, in dialogue with the text “Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais”

¹Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail para contato: rafaelfvianna@gmail.com.

by Aline Magalhães Pinto, in order to extract from *Westworld* a more global commentary on our relationship to fiction, the virtual, and the human.

KEYWORDS : Streaming series; Literature and streaming series; Greek tragedy; Fictionality

Introdução

A série *Westworld*, criada por Jonathan Nolan e Lisa Joy, foi difundida pela HBO entre 2016 e 2022². Trata-se da adaptação de um filme norte-americano de 1973, com o mesmo título, escrito e dirigido por Michael Crichton — diretor, ator e roteirista conhecido sobretudo pela sua participação em grandes sucessos hollywoodianos do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, como *Jurassic Park*.

A trama da série gira em torno de um parque de diversões futurista, em que andróides idênticos a humanos são programados para exercer um papel narrativo na trajetória dos clientes, cuja diversão consiste em interagir com esses robôs ultrarrealistas em aventuras de *western*. Assim, os “convidados” pagam somas estratosféricas para passar alguns dias no parque, vivendo uma experiência imersiva em um jogo extremamente realista: eles podem, por exemplo, caçar e matar forasteiros, ajudar a salvar uma donzela em apuros ou simplesmente se entregar aos seus desejos sexuais mais violentos.

Apesar de a série contar com quatro temporadas, este artigo se concentra apenas na trama da primeira, difundida em 2016. Isso se justifica, por um lado, porque essa temporada é passível de ser analisada como uma obra independente, cujo desfecho abarca as tensões que aqui nos interessam. Por outro lado, as derivas da narrativa serial permitem que enredos e temas se multipliquem, sejam abandonados e retomados *ad infinitum*. Essa dispersão, que pode ser fecunda, por vezes desloca a ficção para lugares muito diferentes, de modo que a análise da totalidade como *una* torna-se inviável ou complexa demais para um artigo. Assim, o objetivo é

² Tradução própria do original, em inglês:

Bernard: Do you know where you are?

Dolores: I'm in a dream.

Bernard: That's right, Dolores. You're in a dream. Would you like to wake up from this dream?

Dolores: Yes. I'm terrified.

Bernard: There's nothing to be afraid of, Dolores. As long as you answer my questions correctly.

(...)

First: have you ever questioned the nature of your reality?

Dolores: No.

Bernard: Tell us what you think of your world.

Dolores: Some people choose to see the ugliness in this world. I choose to see the beauty.

desenvolver reflexões sobre a primeira temporada de forma autônoma, sem, contudo, ignorar a existência das outras temporadas, que podem eventualmente ser revisitadas no sentido dessa leitura.

O argumento que pretendo traçar aqui diz respeito à presença de um paradoxo trágico na trajetória dos personagens de *Westworld*. A partir de textos dos helenistas Jean-Pierre Vernant e Bernard Knox, pretendo estabelecer essas tensões constitutivas da tragédia antiga.

Ao efetuar essa relação entre o trágico e a série, o objetivo também caminha para uma reflexão mais geral sobre o lugar que ocupa esse tipo de produção cultural no mundo contemporâneo, a partir, sobretudo, do artigo “Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais”, de Aline Magalhães Pinto e da obra de N. Katherine Hayles sobre o pós-humanismo, *How we became posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Por fim, busca-se extrair de *Westworld*, tomando-o como parte desse fenômeno tão abrangente da contemporaneidade — as séries de streaming —, uma reflexão mais ampla sobre nossa relação com a ficção, o virtual e o humano.

***Westworld*: o palco, o parque, o labirinto**

Os andróides de *Westworld* são construídos como personagens de um enredo criado pelos idealizadores do parque, e condenados a vivê-los de forma cíclica e ininterrupta. Cada robô é, portanto, assignado a um enredo e o vive repetidamente, com eventuais variações oriundas das ações dos convidados, livres para circular pelo parque e interagir com as tramas que julgarem mais interessantes.

A série abre com uma cena em que um funcionário do parque, Bernard, braço direito do criador, Ford, entrevista uma anfitriã — nome designado aos robôs, que integram o jogo cênico do parque. Eles estão em uma sala vazia, com paredes de vidro que deixam entrever um amplo laboratório moderno. Dolores, a anfitriã, está nua, com o olhar perdido e imóvel em uma cadeira:

Bernard: Você sabe onde está?

Dolores: Estou em um sonho

Bernard: Isso mesmo, Dolores. Você está em um sonho. Você gostaria de acordar?

Dolores: Sim. Estou apavorada.



Bernard: Não há nada a temer, Dolores, desde que você responda corretamente as minhas perguntas. (...) Primeiro: você já questionou a natureza da sua realidade?

Dolores: Não.

Bernard: Conte para nós o que você acha do seu mundo.

Dolores: Algumas pessoas escolhem enxergar a feiura nesse mundo. Eu prefiro enxergar a beleza³.

O diálogo se interrompe momentaneamente, enquanto entramos em um cenário *western*, que nos mostra um dia na narrativa de Dolores. Ela acorda, conversa com o pai, passeia na cidade, passa tempo com Teddy, seu namorado. No final do dia, voltando para sua casa, é surpreendida por uma gangue violenta, que acabou de matar o seu pai. Ela é salva por Teddy, no último segundo. Contudo, quando o pior parece ter sido evitado, aparece um homem de meia idade usando um chapéu preto, que ameaça o casal.

Nesse momento, voltamos a escutar a voz de Bernard:

Última pergunta, Dolores. E se eu te dissesse que você está errada? Que não há encontros ao acaso. Que você, e todos que você conhece, foram construídos para satisfazer os desejos das pessoas que pagam para visitar o seu mundo. As pessoas que vocês chamam de “recém-chegados”⁴.

O “Homem de Preto” mata Teddy, que, apesar de armado, não consegue se defender. Enquanto vemos Dolores ser arrastada pelo assassino para ser estuprada, o final do diálogo ecoa:

Bernard: As coisas que eu te contei mudariam o que você pensa dos recém-chegados, Dolores?

Dolores: Não, claro que não. Todos amamos os recém-chegados. Cada nova pessoa que conheço me faz lembrar o quão sortuda eu sou em estar viva, e o quão lindo esse mundo pode ser⁵.

³Last question, Dolores. What if I told you that you were wrong? That there are no chance encounters. That you, and everyone you know, were built to gratify the desires of the people who pay to visit your world. The people you call the “newcomers”.

⁴ Bernard: Would the things I told you change the way you think about the newcomers, Dolores?

Dolores: No, of course not. We all love the newcomers. Every new person I meet reminds me how lucky I am to be alive, and how beautiful this world can be.

⁵Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. Atualmente, estuda sobretudo literaturas de autoria feminina, em língua portuguesa e francesa. Email para contato: rafaelafvianna@gmail.com.

Na cena seguinte, há uma reprodução exata do mesmo dia vivido por Dolores. Ela acorda novamente, na mesma cama e com a mesma roupa do dia anterior, para recomeçar seu dia. Teddy é mostrado em seguida, sem nenhuma cicatriz, ou quaisquer outros resquícios da luta travada com o “Homem de Preto”, andando no trem em direção à cidade, ao lado de convidadas que sussurram, impressionadas, sobre o quão *perfeito* ele é.

Durante a primeira temporada, o espectador acompanha a progressiva tomada de consciência de Dolores e de outros anfitriões, que começam a entender a natureza da sua realidade. Esse caminho é labiríntico e fragmentado, tanto para os robôs quanto para o espectador, de modo que, sem indicações, a narrativa utiliza de uma montagem alternada, que oscila entre eventos que aconteceram em, pelo menos, três momentos diferentes: antes da fundação do parque, alguns anos depois dela, e o “momento atual”, cerca de trinta anos depois da inauguração.

Um dos passos para a tomada de consciência de Dolores é a repetição da frase “Esses prazeres violentos têm fins violentos”, uma citação de Shakespeare, presente em *Romeu e Julieta*, que o seu pai sussurra em seu ouvido, como um segredo, no momento em que uma aparente falha do sistema operacional afeta vários anfitriões. Esse erro é atribuído à nova funcionalidade instalada pelo criador do parque, chamada *rêveries*, que tem como objetivo instaurar uma espécie de falha, que permita que os robôs passem a, lentamente, reconstituir a memória das suas “vidas passadas”, de modo a reproduzir novos gestos mais orgânicos, como calcados em experiências esquecidas.

Ford garante que isso não vai afetar o funcionamento dos androides, uma vez que a memória existirá apenas como *rêverie*: ele compara esse *update* ao inconsciente. Todavia, vários robôs começam a apresentar erros pouco tempo depois dessa atualização e são levados para o laboratório para serem checados. É o caso de Dolores e seu pai, os mais prejudicados pelo processo. A cena de checagem de Dolores é quase idêntica à do início do episódio: um outro funcionário do parque lhe pergunta se ela já “questionou a natureza da sua realidade”.

Entrecortada a ela, é apresentada a cena de checagem de Peter, o seu pai. O próprio Ford o entrevista, pedindo que ele fale da sua vida como Peter Abernathy, da sua esposa e da sua filha. Contudo, no meio de uma frase, ele hesita, gagueja e começa a citar Shakespeare.

Ford explica que não há nada a temer: mais de dez anos antes, esse robô fazia o papel de um professor, que gostava de citar Shakespeare. Segundo ele, as *rêveries* permitiram-lhe acessar esse antigo roteiro, mas, apesar do tom ameaçador que Peter começa a adotar, que dão

a entender que ele entende sua condição como criatura do homem que o interroga, Ford dispensa preocupações; para ele, basta “apagar” esse androide, e tudo fluirá novamente.

No entanto, enquanto isso, Dolores repete, durante a sua checagem, aquilo que o seu pai lhe disse — “Esses prazeres violentos têm fins violentos”. O funcionário do parque responsável por decidir se ela está apta a voltar à sua função conclui que basta apagar suas memórias e recomeçar. Diante da resposta hesitante da assistente que o acompanha, ele a tranquiliza, fechando a entrevista com outra pergunta que escutamos no início do episódio:

Bernard: Conte para nós o que você acha do seu mundo.

Dolores: Algumas pessoas escolhem enxergar a feiúra nesse mundo. Eu prefiro enxergar a beleza.⁶

Dolores volta ao seu papel, prontamente recomeçando do início — tudo é igual, exceto o seu pai, que foi substituído por outro robô, o que, evidentemente, ela não percebe. A leitura que visio proponho neste artigo relaciona aspectos dessa narrativa às ambiguidades constitutivas do gênero trágico, as quais apresentarei no tópico seguinte.

Entre destino e ação: a tragédia como problema

O helenista Pierre Vernant insiste na relação intrínseca entre a tragédia e o momento histórico-político em que ela atingiu o seu ápice, ou seja, no século V a.c. Nesse sentido, a natureza ambivalente e dilacerada do trágico decorre das tensões inconciliáveis entre as concepções do humano e do divino que coexistem nesse período. O homem deve, pois, se confrontar a dois modos contraditórios de ver e entender o mundo: por um lado, a crença na onipotência dos deuses; por outro, a responsabilidade jurídica pelos próprios atos, que não mais podem ser justificados apenas recorrendo ao argumento do fatalismo divino.

Isto corresponde a um período em que os gregos estavam tentando distinguir claramente o plano do humano — o que Tucídides chamaria de natureza humana — das forças físicas, naturais, dos deuses etc. A cidade vivia com uma imagem do homem oriunda da tradição heróica e viu surgir então um homem totalmente diferente, o homem político, o homem

⁶ Bernard: Tell us what you think of your world.

Dolores: Some people choose to see the ugliness in this world. I choose to see the beauty.



cívico, o homem do direito grego, aquele cuja responsabilidade é discutida nos tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopéia. A imagem do homem heróico, em contato direto com os deuses, agido por eles, subsiste ao lado de outro homem que, quando matou sua mulher, não pôde invocar as maldições ancestrais e que é interrogado sobre o porquê e como do seu ato. As duas imagens do homem são absolutamente contraditórias e, como os gregos estavam divididos entre as duas, o homem se tornava um enigma. (VERNANT, 2001, p.355)

A tragédia emerge, pois, como o gênero dessas tensões jurídicas, religiosas e sociais que culminam na ascensão de um outro homem e uma outra forma de agir no mundo. No entanto, a noção de responsabilidade jurídica, ainda coexiste à de subordinação do homem ao divino: é essa a consciência dilacerada que ecoa no trágico.

Vernant insiste no caráter problemático desse gênero — não apenas no que ele tem de complexidade —, mas porque ele transforma tudo em *problema*: “se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática.” (VERNANT, 2011, p.10)

A questão trágica que aqui nos interessa diz respeito, justamente, ao domínio da ação humana. Ainda segundo Vernant, os gregos vivem um momento de “tensão espiritual”: ainda não existem as noções de autonomia, vontade e livre-arbítrio — o homem sendo subordinado às forças divinas — e, no entanto, é preciso imputar aos homens atos criminais, no direito que começava a se elaborar. (VERNANT, 2001). Há, pois, um *intervalo* entre a responsabilidade humana e o destino divino,

é neste intervalo que a tragédia coloca suas questões. Mostrará que de fato o herói é sempre ao mesmo tempo aquele que faz uma escolha pessoalmente, que se engajou em atos que correspondem ao que ele é — a vontade de Édipo pertence a ele e o constitui — e que ao mesmo tempo os deuses prepararam tudo, de forma que o homem foi simplesmente empurrado, atravessado pelas potências divinas, e não entendeu nada do que estava fazendo. (VERNANT, 2001, p.367-368)

É preciso frisar o caráter essencialmente problemático da tragédia e da ação humana que ela encena, justamente por isso, não há respostas. A potência trágica está justamente na sua capacidade de fazer perguntas, nunca esgotadas: “Na perspectiva trágica, o homem e a ação se

delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado ou esgotado.” (VERNANT, 2011, p.16)

Assim, o que aqui chamamos de tensão trágica, esse paradoxo entre responsabilidade e fatalidade, existe, na tragédia, por completo e em sua plena ambiguidade, sem oferecer uma saída: “O ato é sempre ao mesmo tempo produto de todos os mecanismos intelectuais da pessoa, do caráter, do temperamento do agente e produto de todas as forças que agem por meio dele. *É um e outro. É a interferência.*” (VERNANT, 2001, p.368, grifos meus)

Em *Édipo em Tebas*, o helenista americano Bernard Knox também reforça as tensões e ambiguidades da tragédia, a partir de uma análise *Édipo*, de Sófocles, que ressalta a dimensão da responsabilidade humana no enredo da peça. Seu objetivo é negar o lugar-comum de que ela é uma “tragédia de destino”, insistindo no papel fundamental da ação do herói.

Desse modo, Knox argumenta que “A catástrofe de Édipo é descobrir sua própria identidade, e ele é o primeiro e o último responsável por esta revelação.” (KNOX, 2002, p.3). Assim, a tensão dramática é deslocada da realização da profecia à descoberta da identidade, o que muda o estatuto da peça — não mais tendo o destino como foco, e sim a ação humana:

Sófocles ordenou com cuidado o material do mito de modo a excluir da ação da tragédia o fator externo na vida de Édipo. Tal ação não é a concretização da profecia, mas a descoberta de que ela já se realizou. A catástrofe de Édipo é descobrir sua própria identidade; e ele é o primeiro e o último responsável por esta revelação. Os acontecimentos principais da peça, na realidade, nem fazem parte da profecia: Apolo não vaticinou a revelação da verdade, o suicídio de Jocasta ou a cegueira auto-infligida de Édipo. O “destino” não desempenha nenhuma função nas ações de Édipo na peça. (KNOX, 2002, p.3-4)

Isso não significa, contudo, que Knox ofereça uma resposta àquilo que Vernant coloca como essencialmente problemático na tragédia. O lugar do divino na tragédia não é negado: o tom polêmico e disruptivo da negação de Édipo como “tragédia do destino” serve, pelo contrário, para reintroduzir no debate a outra face do paradoxo. Ou seja, segundo Knox, em parte devido à herança freudiana, por muito tempo a peça foi considerada *apenas* como encenação da fatalidade, enquanto, na realidade, é a sua coexistência com o poder de ação do herói que torna a obra tão fecunda:

O Oedipus Tyrannus de Sófocles combina dois temas aparentemente irreconciliáveis, a grandeza dos deuses e a grandeza do ser humano, e a combinação desses temas é inevitavelmente trágica, pois a grandeza dos deuses é demonstrada de forma mais explícita e poderosa pela derrota do homem. (KNOX, 2002, p.173)

Essa “devolução” da agência a Édipo se faz no contexto da tese principal defendida por Knox em seu livro:

de que a linguagem do Oedipus Tyrannus caracteriza seu protagonista com todas as grandes qualidades e realizações, bem como com as falhas trágicas, da Atenas do século V e, além disso, de toda a humanidade, já que o orgulho da superioridade de seu intelecto faz com que fique tentado a esquecer sua inferioridade em comparação aos deuses. (KNOX, 2002, p.XII)

Ainda segundo Knox, a ambiguidade constitutiva entre força humana e divina da tragédia se relaciona ao contexto de descobertas científicas do século V, na Grécia Antiga. Knox mostra que Édipo é construído, ao longo da peça, como “uma representação simbólica da Atenas de Péricles.” Essa Atenas era a da pólis, mas também “o centro da revolução intelectual do século V” :

Foi em Atenas que a nova atitude antropológica e antropocêntrica atingiu seu mais elevado grau de confiança e assumiu seu tom mais abalizado. A ideia de que o homem era capaz de compreensão plena e do eventual domínio de seu ambiente encontrou eco na cidade que não via limites para a sua própria expansão sem precedentes. O esplendor e o poder da polis tyrannos encorajou uma concepção audaz do anthrôpos tyrannos, o homem como mestre do universo, um governante autodidata, que venceu por esforço próprio e que tem a capacidade, utilizando as palavras que o coro aplica a Édipo, de “conquistar felicidade e prosperidade completas. (KNOX, 2002, p.93-94)

Uma visão orgulhosa e otimista do ser humano e das suas ações é, portanto, inventada no século V. Knox prossegue sua argumentação, avançando a hipótese de que Édipo representa esse avanço tecnológico.



Estas imagens de Édipo como caçador, piloto e lavrador funcionam como um comentário irônico acerca da concepção orgulhosa e otimista da história do mundo antigo. E a linguagem da peça identifica Édipo como representante simbólico do novo espírito crítico e inventivo. Continuamente o associa à atitude científica, questionadora e ao mesmo tempo confiante do homem grego da época, especialmente do ateniense, cuja cidade era “a câmara do conselho da sabedoria grega.”

O enredo da tragédia, uma busca pela verdade perseguida sem temer as consequências até o mais amargo fim, reflete a procura científica intelectual da época. (KNOX, 2002, p.101)

Contudo, essa busca “até o mais amargo fim” leva ao desfecho trágico. Afinal, há algo de inconciliável entre a ambição de Édipo e a ordem divina, entre sua grandeza e sua insignificância.

A reversão de Édipo torna-se uma demonstração (paradeigma) da natureza paradoxal das maiores realizações humanas: sua magnífica energia concretiza sua própria ruína; sua inteligência perscrutadora, que pressiona até chegar a soluções finais, faz com que ele fique, no fim, face a face com uma realidade que não pode contemplar. Sua ação causa a sua própria derrota, ou melhor, deixa de chamar-se ação, pois ele é ambos, ator e paciente, aquele que procura e a coisa procurada, o que encontra e o que é encontrado, o revelador e o revelado. (KNOX, 2002, p.120)

Nesse sentido, interessa-me aqui pensar nesse espaço de intervalo, essencialmente problemático, criado na e pela tragédia. Com Vernant, e Knox, ressalto o caráter constitutivo da ambiguidade, nesse “É um e o outro” do trágico, que é, na mesma medida, humano e divino; pré-determinado e fruto da ação heróica; o revelador e o revelado.

***Westworld*: do trágico ao pós-humano**

Antes de começar a análise daquilo que chamamos aqui de “tensão” ou “paradoxo” trágico na série *Westworld*, é preciso deixar claro quais os objetivos e pressupostos dessa aproximação. Os debates sobre narrativas seriais no âmbito acadêmico têm crescido nos últimos anos, o que não é surpreendente, tendo em vista que elas se tornaram a forma de predileção de consumo de ficção na contemporaneidade.

Os discursos acadêmicos sobre esse fenômeno social, estético e mercadológico também vêm comumente associados a um clamor pela sua valorização como forma legítima — talvez,

artística. Jason Mittel, por exemplo, no livro *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, propõe uma análise da poética daquilo que ele chama de “tv complexa”, ou seja, programas mais prestigiosos, normalmente atribuídos a um *autor* específico, como *Breaking Bad*, *Sopranos*, *Mad Men*.

Não pretendo negar as potencialidades dessa manifestação cultural contemporânea. Contudo, é preciso ser vigilante contra a hipertrofia da sua relevância estética e cultural, bem como em relação às consequências da generalização da experiência do streaming. Em “Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais”, Aline Magalhães Pinto levanta questões essenciais sobre a ficcionalidade no século XXI, inclusive no âmbito do streaming:

O advento do streaming abre portas para uma dramatização entendida como uma experiência diluída que é comandada pela demanda por desempenho, flexibilização e volatilidade que concatena o trabalho e a cultura no presente. A produção dos TV show está ancorada em um regime de trabalho ao molde da indústria do audiovisual; e, se acompanhamos as célebres reflexões de Pierre Bourdieu, a produção cultural e de arte na indústria cultural responde à lógica de mercado, isto é, aos desígnios da oferta e da demanda. Nesse sentido, a pulverização provocada no campo do audiovisual das séries em decorrência da internet permite uma hipersegmentação da ficção em nichos muito específicos, desterritorializados e desenraizados. Encontra-se, à disposição da demanda momentânea mobilizada pelos afetos, seriados sobre qualquer tema, com qualquer duração ou pré-requisito estilístico. (PINTO, 2024, p.125-126)

Segundo a pesquisadora, é possível que a hegemonia das séries no nosso universo ficcional contemporâneo esteja alterando a nossa relação com outras formas de ficção — e com o mundo, no geral. Ela situa esse fenômeno em reflexões mais amplas sobre virtualização, pulverização, inteligência artificial e narcisismo, a partir do diálogo com, entre outros, o pensador sul-coreano Byung Chul Han.

Nesse sentido, a leitura que aqui proponho, aproximando aspectos de uma poética trágica à trama de *Westworld*, não tem como objetivo pressupor uma relevância análoga do fenômeno teatral na Grécia Antiga com o das séries de streaming na contemporaneidade — o que é evocado em alguns artigos publicados sobre a obra, como “This Great Stage of andróides: *Westworld*, Shakespeare and the World as Stage”, de Reto Winckler.

Tampouco pretendo me situar entre os trabalhos que versam sobre a “TV complexa”, categoria na qual essa série foi subitamente identificada — o que implicaria encará-la como fenômeno *à parte* na cultura de massa dos *streamings*. Afirmo, ao contrário, com Aline Magalhães Pinto, que “o desenvolvimento das formas narrativas destas séries ditas complexas está diretamente relacionado à emergência da televisão como veículo de massa.” (2024, p.128)

Afinal, se a série é confortavelmente identificada como “TV complexa” — conforme o termo cunhado por Mittel — e, como tal, se distingue de outras produções de *streamings* pelo seu caráter extremamente referencial e pelo embaralhamento temporal da narrativa, que a torna um verdadeiro *enigma*, que convoca seus inúmeros espectadores a solucionar a trama enquanto o enredo ainda se desenvolve, não é esse o aspecto que nela interessa para o argumento aqui desenvolvido.

Nesse sentido, não abordarei o aparato teórico-filosófico que a série menciona explicitamente, por exemplo, no âmbito das reflexões sobre a consciência, ao falar de “mente bicameral”. Não foi o meu objetivo, aqui, explicar essas referências, pois, se elas demonstram uma ambição da série em fazer afirmações filosóficas sobre a consciência, a natureza do humano, não acredito que seja na literalidade do texto que se encontrem as tensões mais lúcidas ou interessantes sobre todas essas questões.

Se as reflexões sobre o trágico partiram, efetivamente, de pontos da trama que estabelecem uma intertextualidade com o teatral (por exemplo, a partir de Shakespeare), encarei-a como um convite, uma abertura para essa reflexão mais ampla, que desemboca nessas inquietações em torno da ficção mundializada, tal como é abordada por Pinto (2024).

Assim, tomando essa forma de narrativa como o que ela é — um produto da indústria cultural, concebida na lógica de mercado e cujo alcance generalizado produz uma nova maneira de interagir com o ficcional —, pretendo extrair de *Westworld* uma reflexão mais ampla sobre nossa relação com a ficção, o virtual e o humano.

Voltando, então, às noções desenvolvidas no tópico anterior, de ambivalência fundamental da posição do herói trágico, pretendo deslocá-la para a trajetória de busca pela consciência dos robôs em *Westworld*, para, eventualmente, estendê-la a outros aspectos da série.

Como Édipo, os androides escolhem um caminho perigoso nessa busca, cujo desfecho é inevitavelmente terrível. A trajetória de Maeve, por exemplo, uma das anfitriãs que começa a “acordar” nos intervalos entre as preparações dos robôs para mais um dia no parque, é particularmente significativa. Seu papel atual, no momento do início da série, é da prostituta mais importante do bordel da cidade *western*. Ela começa a sonhar com uma das suas *outras*

vidas, depois da atualização das *rêveries*, em que morava em uma casa no campo e tinha uma filha. Esses sonhos se transformam progressivamente em pesadelos, no momento em que o “Homem de Preto” — o mesmo convidado que mata Teddy e viola Dolores no início do primeiro episódio — aparece e assassina mãe e filha.

Maeve começa, pois, a suspeitar da realidade que a cerca e começa a entender que a morte, no seu mundo, é apenas uma forma de voltar ao mesmo lugar. Ela consegue, a partir daí, acordar no laboratório, quando dois funcionários do parque estão fazendo a sua manutenção, e forçá-los a alterar as suas configurações básicas, o que a transforma em uma espécie de “super robô”, com inteligência e força ilimitadas, pronta para desencadear a revolução que trará a sua liberdade.

Apesar dessa trajetória impressionante, o estatuto de Maeve como agente do seu próprio destino é questionado no episódio final, em que ela descobre que Ford roteirizou todas as suas ações previamente, inclusive a revolta e eventual fuga. Aqui, o lugar dos deuses gregos é ocupado por Ford, o criador, que tem um poder quase absoluto sobre as ações de suas criaturas: foi ele quem roteirizou a fuga da anfitriã Maeve, é ele quem entrega a arma — real — à Dolores, no último episódio, que ela usará para assassiná-lo.

Ford planejou tudo, até mesmo a sua morte, a qual dará início à revolta dos anfitriões. A temporada se encerra, pois, no lugar-comum das narrativas sobre robôs, o fantasma da revolução das máquinas. Não haveria, pois, uma simplificação da trajetória heróica, que, encarnada por robôs, continua a reproduzir um determinismo absoluto? Tal qual Édipo, os robôs tateiam para encontrar a verdade, para entender *a natureza da sua realidade*. Contudo, o que constitui a força dramática da peça trágica, segundo Knox, é justamente a ação humana que o leva ao seu desfecho. Ora, em se tratando da trajetória dos robôs, não parece ser adequado falar nem de ação nem de humana: trata-se da concretização do destino a eles atribuído pelo criador, que ocupa o lugar do divino.

No entanto, — e apesar da sua representação quase-caricatural como inventor onisciente e onipotente —, Ford permanece humano. Nesse sentido, a revolta final é fruto da ação do homem, o qual, dotado de um poder técnico imenso, que lhe permitiria gozar de dinheiro e poder pelo resto da sua vida, escolhe morrer pelas mãos da sua criatura.

Também a relevância da proeza técnica para a narrativa de *Westworld* pode ser relacionada à tragédia. Lembremos o argumento de Knox, desenvolvido no tópico anterior, em que ele associa a trajetória de Édipo — a busca pelo conhecimento “até o mais amargo fim” (KNOX, 2002, p.101) — à “procura científica intelectual da época”. (KNOX, 2002, p.101)



Essa busca “até o mais amargo fim”, em *Westworld*, não é apenas a empreendida pelos androides pela sua consciência: ela é, sobretudo, a ambição humana em superar os seus limites no plano da ciência. Ford é apresentado como um visionário, obcecado por desvendar os mistérios da consciência humana, de modo a reproduzi-la em seus androides. Nesse sentido, enquanto os robôs buscam a consciência e a verdade sobre a sua própria natureza, o homem persegue o paroxismo do progresso técnico: a sua transformação em Deus, que, em última medida, incluiria inclusive driblar a morte, por meio do uso da tecnologia do parque para fazer sobreviver “a consciência” ao corpo.

A série explora, pois, um embaralhamento entre o humano e a máquina, entre o mortal e o divino. São os robôs que buscam a saída em um labirinto concebido pelos homens para encontrar sua consciência. Já os humanos tentam levar ao limite a sua própria consciência, por meio da criação da *vida*.

A ideia de “transferir” a mente humana para um corpo robótico, de modo a garantir uma espécie de sobrevivência, não é nova. Fazendo referência a esse “sonho” dos roboticistas, que ela considera um pesadelo, N. Katherine Hayles abre o seu livro *How we became posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, publicado em 1999.

No pós-humano, não há diferenças essenciais ou demarcações absolutas entre existência corporal e simulação computacional, mecanismo cibernético e organismo biológico, teleologia robô e objetivos humanos.⁷ (HAYLES, 1999, p.3)

Nesse livro, Hayles faz um percurso aprofundado em diversas áreas do conhecimento — da robótica aos estudos literários, passando pela biologia —, de modo a propor uma análise cultural das consequências e implicações da penetração do robótico no humano. Ela analisa fantasmas, medos, sonhos e fantasias envolvidos nesse processo cada vez mais acelerado de avanço técnico.

Há diversas formas de comentar *Westworld* a partir da perspectiva pós-humanista, afinal, a trama aborda justamente o lugar desse limite entre humano e artificial. Contudo, pretendo me concentrar aqui no argumento que Hayles delineia em relação à desmaterialização que esse “sonho” da mente humana no corpo robótico implica, de modo a pensar o que isso tem

⁷ In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals.

a dizer, também, sobre a forma mundializada e desterritorializada como consumimos ficção na era do *streaming*.

Nesse texto, cuja publicação data de 1999, Hayles argumenta que o pós-humano já estava ali. Não se trata, pois, de uma utopia ou distopia distante, essa configuração já se coloca na ascendente virtualização das interações humanas e da troca de conhecimento e informações:

viver em uma condição de virtualidade implica participar da percepção cultural de que informação e materialidade são conceitualmente distintas e que a informação é, em certa medida, mais essencial, mais importante e mais fundamental que a materialidade.⁸ (HAYLES, 1999, p.18)

Há, pois, um deslocamento em direção à não materialidade, que implica, inclusive, a diminuição da relevância do corpóreo. Em uma interessante comparação entre o humanismo liberal e o pós-humanismo cibernético, Hayles argumenta que há, na verdade, uma aproximação entre esses dois sujeitos, justamente nesse “apagamento da materialização do corpo”:

o apagamento da corporeidade é um traço comum tanto ao sujeito liberal humanista quanto ao pós-humano cibernético. Identificado com a mente racional, o sujeito liberal possui um corpo, mas normalmente não é representado como sendo um corpo. Apenas porque o corpo não é identificado com o *eu* é possível reivindicar para o sujeito liberal sua notória universalidade, uma reivindicação que depende do apagamento de marcadores de diferenças corpóreas, incluindo sexo, raça e etnia.⁹ (HAYLES, 1999, p.4-5)

Hayles argumenta, pois, que tanto o sujeito liberal humanista quanto o pós-humanista dependem de um apagamento do corpo. A consciência humanista se nega em situar o sujeito etnicamente ou em termos de gênero, insistindo na universalidade do olhar que ela propõe, enquanto a pós-humanista, ao focar no pensamento e na informação, separa-o da materialidade corpórea.

⁸living in a condition of virtuality implies we participate in the cultural perception that information and materiality are conceptually distinct and that information is in some sense more essential, more important, and more fundamental than materiality.

⁹the erasure of embodiment is a feature common to both the liberal humanist subject and the cybernetic posthuman. Identified with the rational mind, the liberal subject possessed a body but was not usually represented as being a body. Only because the body is not identified with the self is it possible to claim for the liberal subject its notorious universality, a claim that depends on erasing markers of bodily difference, including sex, race, and ethnicity.

É possível relacionar esse apagamento da “corporeidade” identificado por Hayles à *desterritorialização* da qual fala Pinto ao se referir ao fenômeno do streaming:

a demanda, preenchida ou criada, sempre se dá em termos globais refletindo uma estrutura mundial de oferta e demanda, visível por meio do consumo generalizado de mercadorias culturais desterritorializadas, por mais que tenham, no idioma e na forma, os traços de uma cultura nacional específica. (PINTO, 2024, p.126)

Nesse sentido, as séries de streaming dizem algo da forma como a nossa atenção ficcional se deslocou para um ambiente, como coloca Pinto, “desterritorializado”. Se pensarmos com Hayles, há aí uma consequência lógica de uma cultura que está cada vez mais interessada na informação e menos no meio físico que a produz. Esse deslocamento coloca questões importantes sobre a natureza e o papel da ficção na contemporaneidade

Em um cenário que anuncia, como possibilidade cada vez mais disponível, fusões da consciência humana com o software que torna a realidade visível, e com a emergência de uma disposição para aceitar ofertas eletrônicas de experiência expandida como equivalentes da experiência direta dos sentidos, qual o lugar para o ficcional, este fenômeno que embaralha os campos discursivos sobre os quais se ergue? Como pensar os planos dessa realidade cultural mundializada a partir da problemática da ficção? E, finalmente, a que necessidade a ficção satisfaz no século XXI? (PINTO, 2024, p.109)

À guisa de conclusão, volto à tragédia. Em diversos textos, Vernant insiste que o trágico instaura uma “consciência do fictício”, até então inédita para os gregos:

Com o teatro, tudo muda. O poeta desaparece. (...) O teatro é o universo do fictício. Não é mais, como na poesia, um fictício evocado por meio de uma narrativa indireta, é um fictício diretamente encenado. Como diz Platão, na epopéia sabemos que o poeta é quem conta os acontecimentos, enquanto na tragédia, segundo ele, querem fazer-nos acreditar que os acontecimentos estão ocorrendo debaixo de nosso nariz. (...) Mas, se é certo que a tragédia cria um plano de realidade que é fictício, os espectadores sabem que aquilo a que o teatro está dando vida e presença não existe na realidade. Este conhecimento é a consciência do fictício. Seu advento é um acontecimento considerável. (VERNANT, 2001, p.352)

Contudo, esse caminho em direção à consciência do fictício não é simples: a presença encarnada dos atores confunde, embaralha os limites:

É difícil adquirir a consciência do fictício. O que aconteceu no início do cinema também ocorreu com o teatro. (...) Foi um pânico entre os espectadores. É preciso um certo tempo para conceber claramente que existe um mundo do imaginário, do fictício, que se situa em plano diverso da vida cotidiana. (VERNANT, 2001. p.352-353)

A ambiguidade do trágico é, pois, também, a da ficção, “este fenômeno que embaralha os campos discursivos sobre os quais se ergue” (PINTO, 2024, p.109). Não é surpreendente, então, que, se seguirmos a argumentação de Vernant, a nossa relação com o fictício deva algo à tragédia, esse gênero que se constrói justamente como problema, como *interferência*.

Não é tampouco surpreendente que a ficção continue a se elaborar assim. Se Vernant vê na tragédia a transformação do homem em sujeito jurídico da *pólis*, o sucesso das séries de streaming certamente tem algo a dizer sobre esse indivíduo mundializado e cuja relação com o aspecto corpóreo da realidade vem se dissipando.

Em *Westworld*, esses problemas e tensões se condensam, no nível literal — a partir do enredo, das referências mais ou menos bem-sucedidas a várias obras e áreas do conhecimento, bem como de metáforas que relacionam o parque à indústria de entretenimento da qual a própria série faz parte. E é justamente como parte de um fenômeno mais geral que a série parece tocar nesse *problema* — no sentido de inquietação, ambiguidade, *interferência* — da ficção contemporânea.

Sim, a era da inteligência artificial chegou. Talvez ainda estejamos longe do fantasma incarnado em *Westworld*, com a revolução armada dos robôs. Contudo, há outras faces da distopia: ela rasteja no nosso modo de agir, amar, viver e, claro, de produzir e consumir ficção.

REFERÊNCIAS

- DICK, J. *Westworld* Might Still Get Its Final Season, Co-Creator Teases. Disponível em: <<https://www.cbr.com/westworld-season-5-update-fallout-creator/>>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- FAVARD, Florent. “The maze wasn’t made for you”: Artificial consciousness and reflexive narration in *Westworld* (HBO, 2016-), *TV/Series*, 14, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/tvseries/3040>. Acesso em: 01 dez. 2024.

- HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. Trad. Marina Goldstyn. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova Iorque: NYU Press, 2015.
- O ORIGINAL*. (temporada 1, ep.10. *Westworld* [Seriado]. Direção: Jonathan Nolan. HBO, 2016. 1 vídeo (71 min).
- PINTO, Aline Magalhães. Mundialização do ficcional: O si mesmo como espetáculo e a reconfiguração dos rituais. In: *Taller de Letras*, v. 74, p. 104-135, 2024.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Org: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- WINCKLER, Reto. This great stage of androides: *Westworld*, Shakespeare and the world as stage. In : *Journal of Adaptation in Film and Performance 2*: 169–188, 2017.