

A lacuna crítica na ficção científica seriada:
uma análise cultural de *Westworld* e a hibridização
humano-androide

The critical gap in serialized science fiction:
A cultural analysis of *Westworld* and human
android hybridization

Raquel Lobão¹

¹ Jornalista, com pós-graduação e doutorado em Comunicação Organizacional e Sustentabilidade pela Universidade do Minho, Portugal. Experiência em coordenação pedagógica no ensino superior, comunicação corporativa, comunicação interna e coordenação de projetos no terceiro setor. E-mail: raquellobao80@gmail.com.

Resumo

Este artigo explora a limitada crítica cultural sobre séries de ficção científica no Brasil. A cultura contemporânea de séries, caracterizada por narrativas complexas e modos dinâmicos de consumo, requer uma nova abordagem adaptada às plataformas digitais. Embora tal aspecto tenha avançado, a disseminação da crítica sobre séries ainda é insatisfatória. Assim, o objetivo desta investigação é demonstrar que a complexidade narrativa da ficção científica torna a produção de críticas um processo intrincado, adotando-se como estudo de caso a série *Westworld*. Metodologicamente, foi realizada uma revisão bibliográfica, levantamento de críticas em plataformas e análise fílmica da série. O artigo propõe duas outras explicações para a escassez de críticas além da complexidade das narrativas de ficção científica: o atendimento mercadológico das expectativas da audiência e o foco da crítica tradicional em gêneros mais próximos da realidade, como o melodrama e o humor.

Palavras-chave Crítica cultural, ficção científica, hibridização, humano, androide.

Abstract

This study explores the limited cultural criticism of science fiction series in Brazil. Contemporary series culture, characterized by intricate narratives and dynamic consumption modes, requires a new approach adapted to digital platforms. Despite advances, the dissemination of criticism on the series remains unsatisfactory. Therefore, this investigation aims to show that the narrative complexity of sci-fi makes the production of criticism an intricate process. To achieve this, the series *Westworld* was adopted as the object of this study. Methodologically, a literature review was conducted, the criticism on *Metacritic* was surveyed, and a film analysis of the series was performed. This study proposes two other explanations for the scarcity of criticism besides the complexity of science fiction narratives: the market-oriented fulfillment of audience expectations and the focus of traditional criticism on genres closer to reality.

Keywords Cultural criticism, science fiction, hybridization, human, non-human.

Ideias iniciais

A cultura contemporânea das séries é caracterizada por vários elementos: as formas narrativas específicas que exploram tramas complexas e desenvolvimento aprofundado

de personagens; o contexto tecnológico que facilita a produção, distribuição e acesso a essas obras, incluindo o uso de plataformas de *streaming*; e os modos de consumo, que se tornaram mais dinâmicos e interativos, com audiências participando ativamente por meio de discussões online, fóruns e redes sociais (Jost, 2012; Silva, 2014). Essa cultura também envolve uma vasta produção crítica e analítica que ajuda a moldar a percepção e o valor dessas séries na sociedade.

Diante dessa nova realidade, a crítica cultural tradicional, originada dos meios impressos e da televisão, precisou se adaptar para abordar a complexidade e a profundidade da ficção seriada. Isso envolveu uma transição para novas plataformas e formatos, como blogs, vídeo-ensaios, podcasts e plataformas como IMDB, AdoroCinema e Metacritic, que permitem uma análise mais detalhada e acessível ao público contemporâneo.

Defende-se aqui que, apesar dos esforços de adaptação, a disseminação da crítica cultural sobre ficção seriada ainda não é satisfatória, especialmente, quando se trata de ficção científica. A exploração inicial de dados realizada no início desta investigação já deu pistas de que, quantitativamente, em língua portuguesa, há menos resenhas e artigos sobre séries de ficção científica do que sobre novelas, por exemplo. É justamente nesse contexto que surgiu a questão a ser respondida: quais seriam os fatores que contribuem para a existência de uma lacuna crítica sobre as séries de ficção científica em comparação com outros gêneros? Duas hipóteses iniciais podem ser traçadas para explicar o fenômeno: o atendimento mercadológico das expectativas da audiência e consequente geração de renda, isto é, a "lógica de publicização" (Soares; Serelle, 2013, p. 187) e a complexidade da narrativa presente em séries de ficção científica (Mittell, 2015).

Dessa forma, este artigo busca explorar a escassez de críticas culturais sobre séries norte-americanas de ficção científica, quando comparadas a outros gêneros como fantasia ou dramas. Apresenta-se como objeto de estudo a série *Westworld*, produzida pela HBO, e que, até o momento, conta com 36 episódios divididos em 4 temporadas, veiculados entre 2016 e 2022. A produção tem como tema um embate entre humanos e andróides (criaturas orgânicas, contudo artificiais, que se parecem e agem como humanos), e explora temas

complexos como a violência e o “sonho americano”², oferecendo uma reflexão profunda sobre a essência do ser humano e a ética dos pós/transumanismo³.

Apesar de sua popularidade, o discurso crítico sobre a série é limitado quando comparado com outras produções, como *Game of Thrones*, considerada por muitos críticos como o cartão de visita da HBO. A análise de pesquisas recentes revela que os críticos de *Westworld* apenas tocam superficialmente a questão da hibridização entre humanos e andróides e a ideologia por detrás do “sonho americano”. Este texto aprofunda justamente essa análise, considerando as variações propostas por Stanislaw Lem (*Solaris*, 1961 e *Ciberiada*, 1965) e implementadas pelos produtores da série, Lisa Joy e Jonathan Nolan, ao longo das quatro temporadas.

Portanto, o objetivo principal desta investigação é aprofundar a crítica cultural de *Westworld*, considerando especialmente como a série aborda a hibridização e a caracterização dos personagens da narrativa, ou seja, a distinção entre o humano e o artificial e o “sonho americano” como narrativa fundacional.

Para alcançá-lo, foi adotado um percurso metodológico dividido em três etapas. Na primeira delas, foi feita uma revisão bibliográfica em torno da crítica cultural de séries. Na segunda etapa, o levantamento das críticas sobre objetos de estudos divulgados em plataformas digitais foi realizado. Em seguida, o método de análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994; Jullier; Marie, 2007; Penafria, 2009; Casetti; Di Chio, 2013) foi o escolhido para fornecer informações gerais sobre a série e sua simbologia, rastrear os elementos de (re)mitologização da fronteira entre humano e artificial, e mostrar a reinterpretação do “sonho americano” na obra, a fim de demonstrar a complexidade narrativa. Por fim, tornou-se possível analisar as críticas sobre a série e identificar que, embora as duas primeiras temporadas tenham obtido uma percepção positiva por parte dos críticos, a terceira foi considerada “um comercial de perfume” e “abaixo das expectativas”.

2 Entendida aqui como narrativa fundacional dos Estados Unidos, que tomou forma durante o período colonial, ela encapsula a ideia de que qualquer pessoa, independentemente da sua origem, pode ser próspera, e tem sido fundamental para coesão social e cultural do país.

3 Nesta pesquisa, entende-se que pós-humanismo e transumanismo são correntes de pensamento que exploram a evolução e a transformação da condição humana por meio da tecnologia, em que a primeira questiona e desafia os conceitos tradicionais de humanidade, enquanto a segunda foca na melhoria das capacidades humanas: promove o uso da biotecnologia e inteligência artificial para superar limitações biológicas.

Sobre a crítica em torno de séries no Brasil

A crítica cultural pode ser definida como a interpretação de produtos culturais, incluindo literatura, cinema, música, e, mais recentemente, séries de televisão. Essa prática deveria envolver a avaliação dos aspectos estéticos, narrativos e contextuais dessas obras, buscando entender suas influências, mensagens e impactos na sociedade. No entanto, “[...] essa medida pode nem mesmo ser privilegiada, dando lugar a valores que se constituem na interpenetração das ordens mercadológica, midiática, política e pedagógica, por exemplo” (Soares; Serelle, 2013, p. 175). Com o surgimento das plataformas de *streaming*, como Netflix, Amazon Prime e GloboPlay, a crítica cultural teve de se adaptar a novas formas de produção, distribuição e consumo de conteúdo.

Com a chegada do *streaming*, o cenário do consumo midiático mudou. Antes, os críticos culturais focavam, principalmente, em produções cinematográficas e televisivas, transmitidas por canais da televisão aberta ou a cabo. Agora, com a proliferação de dispositivos digitais e a disponibilidade das séries de forma online, a crítica cultural vê-se obrigada a expandir seu escopo e métodos de trabalho. Segundo Jenkins (2006, p. 101), “a convergência midiática trouxe consigo uma participação mais ativa dos consumidores, que agora interagem com o conteúdo de maneiras antes inimagináveis”, o que inclui maratonas de séries, discussões em redes sociais na internet e a criação de *fanfics*, tudo facilitado pelo acesso constante ao conteúdo via *streaming*. Bastante esclarecedora é a visão de Martin e Menarini ao afirmarem que:

“Uma recente publicação francesa chamada “Le Seriephile” propôs um neologismo para refletir a ideia das práticas críticas da cinefilia movendo-se para o que o mundo de língua inglesa também pode chamar de “TV-filia”. Nos últimos quinze anos, as mudanças na serialidade televisiva se cruzaram tanto com a explosão da cultura dos fãs, quanto com a difusão horizontal das habilidades analíticas (aquelas proporcionadas pela recente proliferação de cursos universitários sobre televisão, serialidade e narrativas midiáticas). Na verdade, as séries de TV também se tornaram um campo fértil para testar o que está acontecendo dentro da esfera da crítica mais tradicional, normalmente dedicada apenas aos filmes: a crescente proximidade entre a crítica institucional e a crítica de blogs, a democratização do discurso crítico, uma massiva disseminação de categorias analíticas básicas e uma certa devoção ao próprio objeto de crítica”. (2015, p. 1, tradução nossa)

A crítica cultural no Brasil, embora presente, tem um foco diferente da crítica estrangeira. Nos Estados Unidos, a análise de séries de televisão ocupa um espaço

significativo, refletindo a vasta produção e consumo desses conteúdos. Críticos como Emily Nussbaum (*The New Yorker*), Lorraine Ali (*Los Angeles Times*), Jen Chaney (*New York Magazine*) e Alan Sepinwall (*Rolling Stone*) se dedicam quase exclusivamente a séries de TV, oferecendo resenhas e comentários detalhados de episódios, temporadas e impactos culturais e, por vezes, acabam por interferir na continuidade ou não de certas produções.

No Brasil, dentro do espectro televisivo, a crítica cultural tradicionalmente se concentra em novelas e *reality shows*, que dominam a grade de programação e a preferência do público. Algumas razões podem ser apontadas para tal fenômeno, a primeira delas é o impacto cultural: novelas criam tendências culturais, práticas de consumo e particularidades de linguagem. A segunda é a audiência em si mesma, ou seja, a audiência de novelas é maior do que aquela obtida na transmissão de séries de ficção científica. Além disso, novelas e *reality shows* são mais próximos da realidade brasileira do que a narrativa apresentada pelas produções de ficção científica, tornando os primeiros mais atraentes para a crítica cultural, que busca entender e analisar a sociedade e a cultura brasileira. Uma última razão é a questão da influência sobre a identidade cultural. A televisão, incluindo novelas e *reality shows*, é um dos meios de comunicação mais populares no Brasil e desempenha um papel fundamental na formação da cultura popular. Ela molda gostos, valores e comportamentos da sociedade e é responsável por contar histórias que refletem a realidade do país. Autores como Mattos (2018, p. 17) observam que “as novelas são um elemento central da cultura brasileira, refletindo e moldando valores sociais e debates públicos” – pensamento resumido por Lopes (2003, p. 20) como narrativa sobre a nação “em que a novela se constitui como veículo privilegiado do imaginário social” e exaustivamente já trabalhado por pesquisadores da área.

Embora as séries estejam ganhando espaço na briga pela audiência, a crítica ainda está se adaptando a essa nova realidade. A produção de séries brasileiras, como *3%* (2016-2020) e *Coisa Mais Linda* (2019-2020), receberam alguma atenção, mas ainda estão longe da cobertura dedicada a novelas e *reality shows*. Comparativamente, a crítica cultural estrangeira é mais diversificada e aprofundada, abarcando uma variedade maior de gêneros e formatos.

Vale observar que, frequentemente, as críticas culturais sobre séries de ficção científica diferem significativamente das críticas sobre outros gêneros, como dramas, comédias ou fantasias. A ficção científica, por sua própria natureza, tende a explorar temas complexos e abstratos, como a ética da tecnologia, distopias futuras e a condição humana, nas palavras de Régis (2023, p. 95): “[...] narram a indefinição de fronteiras entre humano e não humano, real e virtual, visível e invisível, natural e artificial, conferindo um caráter de multiplicidade a suas histórias e temas”.

No Brasil, onde as novelas ainda são muito populares e esse gênero não é tão predominante⁴, a crítica cultural em torno de ficção científica pode não ter a mesma profundidade do que aquela encontrada em países onde o gênero é mais popular. Considerando o caso de *Westworld*, é possível constatar que as críticas, muitas vezes, abordam superficialmente as implicações filosóficas e sociais das tecnologias apresentadas, enquanto críticas a dramas ou comédias são mais focadas no desenvolvimento de personagens, no enredo e suas ligações com fenômenos sociais e políticos. Essa diferença de abordagem sugere que há uma necessidade de base de conhecimento específica para perscrutar a ficção científica. Isto é, frequentemente, a narrativa da ficção científica exige uma análise mais detalhada devido à sua complexidade temática e à construção de mundos alternativos. Retomando a proposta de Régis, somente procedimentos transdisciplinares permitiriam a compreensão “da multiplicidade que a ficção científica atribui à experiência” (2023, p. 96), sendo essencial uma “comunicação fecunda entre filosofia e ciência” (2023, p. 99). Portanto, os críticos precisariam estar familiarizados com conceitos científicos e filosóficos, bem como entender as convenções do gênero, para então criar um nível de sofisticação analítica que permita a interpretação das camadas temáticas e as construções narrativas complexas típicas do gênero.

Simbologia, (re)mitologização e o sonho americano em *Westworld*

Antes de desvelar a simbologia subjacente à *Westworld*, importa destacar a escolha pela análise fílmica como método de pesquisa. Conforme delineado por autores

4 Uma pesquisa conduzida pela Mídia Dados Brasil (2023) oferece uma visão abrangente das preferências de consumo audiovisual dos brasileiros e mostra que as novelas continuam sendo extraordinariamente populares.

como Vanoye e Goliot-Lété (1994), Jullier e Marie (2007), Penafria (2009), e Casetti e Di Chio (2013), ela abrange a dissecação detalhada dos elementos narrativos, estéticos e técnicos de uma obra audiovisual, permitindo uma compreensão mais profunda dos significados e mensagens implícitas. Ao aplicar essa abordagem a uma série de ficção científica, é possível explorar como a ambientação futurista, os artefatos tecnológicos e as interações interespécies são utilizados não apenas para contar uma história, mas também para refletir e questionar aspectos da condição humana e da sociedade contemporânea.

Com base nas produções dos autores supracitados, é possível elaborar um passo a passo para a análise fílmica, que aqui é apresentada de forma resumida. Começa-se pela observação detalhada da série (anotação de frases de efeito, cenários, figurinos, iluminação, ângulos de câmera, música e efeitos sonoros); segue-se para a contextualização (período em que a série foi feita, ambiente sociopolítico, o gênero e o histórico do diretor e dos atores principais); e, depois, para a desconstrução da narrativa (identificação dos elementos da trama, como o enredo, os personagens, o conflito, o clímax e a resolução). Em seguida, é dada a interpretação temática (discussão dos principais temas abordados, como poder, identidade, tecnologia etc., e como os símbolos visuais e narrativos reforçam esses temas) e, por fim, teorização e crítica (estabelecimento de uma relação entre as observações com teorias de autores da área). Nesta investigação, interessa apenas chegar até a interpretação temática, a fim de se demonstrar que a complexidade narrativa da série é um obstáculo à construção de críticas culturais bem estruturadas.

O nome *Westworld* sugere que a série trata da visão do mundo de toda a civilização ocidental, não apenas do Velho Oeste dos Estados Unidos. Na narrativa, há um parque chamado Delos, nomeado em homenagem a um proprietário milionário, porém, em nosso mundo, também é o nome da lendária ilha grega, lar de Apolo e Artemis. A imagem criada como símbolo da série (Imagem 1) traz um androide feminino dentro de um círculo. Ela remete ao *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, que retrata o modelo do ser humano ideal: a simetria do corpo que, por sua vez, replica a simetria do universo, a união do divino, científico e criativo no ser humano.

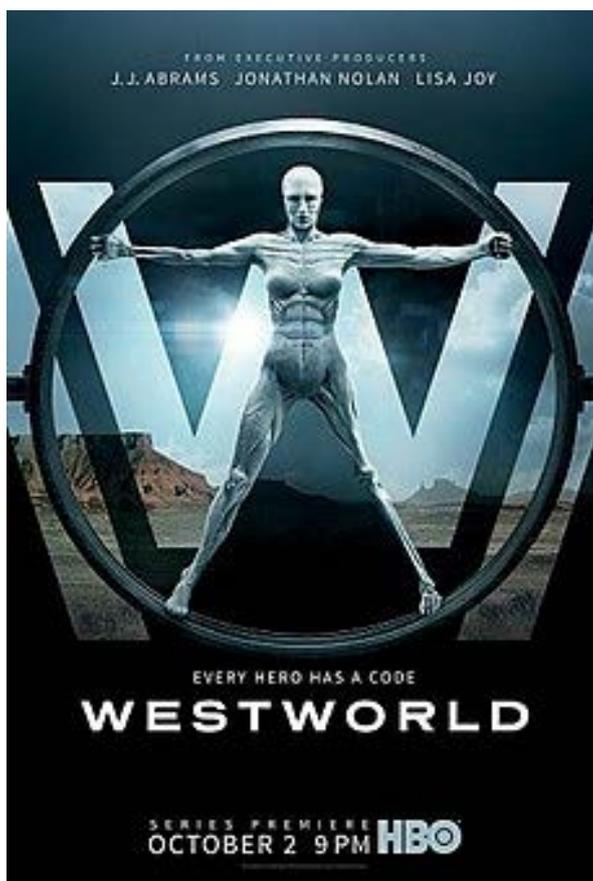


Imagem 1: Imagem de divulgação da série

Fonte: HBO (2024).

As duas letras W, contra as quais o androide é representado, são tanto a abreviatura do nome da série quanto montanhas, pirâmides, eletrocardiogramas e zigzagues do destino. O círculo é, ao mesmo tempo, um suporte, uma limitação e uma matriz – a ilusão da realidade para o humano androide. Esse círculo é a rotina do nosso dia a dia, aquele “Dia da Marmota”, representado na primeira temporada, quando a memória dos andróides é constantemente apagada (eles vivem o mesmo dia repetidamente, com pequenos desvios do programa). É o ser humano-inseto crucificado no centro do labirinto, na teia do autoconhecimento, criada pelos “pais fundadores” desse mundo – os programadores Robert Ford (mais uma vez associado com a máquina e a linha de montagem) e Arnold Weber.

É possível deduzir que a série desmitologiza e remitologiza o passado fronteiro, o “sonho americano” e os ideais puritanos por meio da lente da corporalidade. A ambientação da série é composta pelas paisagens de Utah e Califórnia, *cowboys*, donzelas em vestidos

longos, fazendas, *saloons*, bordeis, trens, índios, confederados; enquanto as ações mais comuns do enredo são a busca por tesouros e roubos audaciosos, que criam um cenário onde cada visitante se sente um herói de um faroeste. No entanto, os autores mostram o quão tênue é a linha entre o herói e o bandido na realidade. Na narrativa, tudo é decidido pela força e pelas armas, que conferem poder sobre o corpo alheio (os androides são os Outros, símbolo de todos os escravizados e colonizados), além de ser possível se apaixonar pela bela fazendeira Dolores, mas também abusar cruelmente dela – como faz, por exemplo, o herói/anti-herói William. A romantização da fronteira entre o humano e os androides é o anzol pelo qual o parque Delos fisga os clientes, mas, infelizmente, ao chegar lá, eles frequentemente seguem o caminho do mal, fornecendo inconscientemente material comprometedor para a empresa que, secretamente, coleta dados sobre todos os visitantes. Outro aspecto interessante da narrativa é o fato de que os androides mortos acabam na sala de operações, onde são consertados e têm sua memória apagada, mas algumas lembranças na forma de sonhos e desejos permanecem, dando um impulso para o despertar da consciência.

Segundo os criadores da série, a primeira temporada – “Labirinto” – é sobre controle, a segunda – “Porta” – é sobre caos⁵. Se em “Labirinto” ocorre a evolução de androides individuais, em “Porta” é mostrado como isso se transforma em uma revolução sangrenta (agora os humanos são as vítimas, e os androides, os vingadores). A personagem Dolores (do espanhol *dolor* – dor, sofrimento) que, inicialmente, vê apenas a beleza desse mundo e não pode resistir aos agressores e assassinos, finalmente aprende a matar – primeiro uma mosca em seu rosto, depois pessoas por vingança e até mesmo com a intenção de exterminá-los como espécie. Violência é a palavra-chave que caracteriza *Westworld*, em que adquirir autoconsciência significa ser capaz de resistir, em que Dolores se transforma em seu oposto.

O gatilho para o início do programa de autoconsciência que, inevitavelmente, leva à revolta é a citação shakespeariana “Esses prazeres violentos têm fins violentos”⁶ (Shakespeare, 1597 *apud* *Westworld*, 2016, tradução própria) de Romeu e Julieta, em que a palavra *violent* significa tanto furioso quanto violento. O ciclo de violência se fecha: o

5 Nesta temporada, os eventos foram apresentados de maneira extremamente não linear e a partir do ponto de vista do androide Bernard, fazendo com que a maioria dos espectadores precisasse de esclarecimentos sobre a cronologia.

6 “*These violent delights have violent ends*”.

espectador americano moderno observa como os andróides – o futuro com a aparência do passado, cópias de seus antepassados heroicos – destroem os humanos do futuro – seus descendentes – e torce, como evidenciam os comentários online e as pesquisas, principalmente pelos andróides, e não pelos humanos vivos. Provavelmente, isso é um efeito da hibridização, pois o espectador percebe os robôs como iguais. O simulacro da fronteira americana torna-se a fronteira dos andróides contra os humanos, da inteligência artificial contra a verdadeira, da espécie que é quase imortal (o corpo e a consciência dos andróides são restaurados de um módulo pessoal em uma impressora 3D) contra os mortais.

Vale a pena, igualmente, destacar a ressignificação do “sonho americano” na série. A andróide Maeve, proprietária do bordel, tradicionalmente recebe os convidados com as palavras “Este é o novo mundo e nele você pode ser quem diabos você quiser...”⁷ (Westworld, 2016, tradução própria) que, nesse contexto, soam ironicamente, já que o convite para uma nova vida em um novo mundo se transforma em um sinal para a realização de desejos proibidos. William é um dos personagens-vítima desse sonho, pois, ao subir os degraus da riqueza e do poder, ele se encontra em um labirinto de excesso e solidão, perdendo os limites entre realidade e jogo, levando sua esposa ao suicídio e matando sua única filha, ao confundi-la com um andróide. O “sonho americano” na série ganha uma nova dimensão – a riqueza como chance de imortalidade. No entanto, todas as tentativas de recriar Delos terminam em fracasso e incita que a audiência reflita sobre o merecimento da imortalidade.

Ainda sobre o “sonho americano” como uma vertente da mitologia nacional dos EUA, vale observar que, no século XX, a ideia ganhou um novo fôlego graças ao desenvolvimento da ficção científica, que correspondia às buscas espirituais e científico-tecnológicas da sociedade americana. Já a partir de 2010, o aumento do consumo de séries norte-americanas popularizou a ficção científica ainda mais e evidenciou que os principais fatores da mitologia nacional dos EUA são o substrato puritano e o “sonho americano”. Atualmente, a literatura de ficção científica desse país e o cinema a ela relacionado atuam tanto como resultado da mitologia nacional, quanto como um componente de sua nova existência, uma vez que a cultura de massa é um substituto do mito (Morin, 2011), surgindo como resultado da

7 “This is the new world and in it you can be whoever the fuck you want”.

apropriação da paradigmática mítica sobre a base racional moderna. Em outras palavras, a cultura de massa tenta ocupar o lugar do mito perdido, cuja paradigmática é formada por: corporalidade (o mundo é antropomórfico, o espaço é determinado pela posição do corpo no universo), adequação (o corpo deve estar integrado na hierarquia do universo) e totalidade (toda experiência é universal).

O “sonho americano” prevê, em particular, o culto ao corpo saudável e bonito, que causa a correção da individualidade para alcançar uma identidade “normativa” e se torna um fator de discriminação (de gênero, classe, etnia, idade), e de controle ideológico, uma vez que o corpo ideal na cultura norte-americana é quase equiparado à importância das características morais, espirituais e sociais de seu portador. No entanto, a ênfase na importância do corpo gera numerosos complexos e fobias relacionadas à feiura, deficiência e morte. Como salvação, o pós-humanismo e o transumanismo proclamam o aprimoramento humano por meio do progresso científico e tecnológico e dão esperança para superar as limitações da carcaça corporal.

Porém, agora, a questão da identidade humana se intensifica, tornando-se uma das principais na ficção científica americana contemporânea, e por meio das imagens de ciborgues, andróides, avatares, clones, zumbis etc., reproduz as oscilações entre tecnofilia e tecnofobia, pós-humanismo e humanismo. Em relação a isso, críticos de ficção científica frequentemente recorrem ao conceito de hibridismo desenvolvido pelo teórico dos estudos pós-coloniais Homi Bhabha, que o define como um processo pelo qual elementos culturais distintos se combinam para formar novas identidades e práticas culturais, desestabilizando as narrativas de poder e identidade impostas pelos colonizadores. É também um processo de negociação cultural (como posteriormente García Canclini demonstra).

“um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado [...] Se a diversidade cultural é uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”. (Bhabha, 1998, p. 120)

Mas há um lado iluminado do “sonho americano” na série – o autoaperfeiçoamento, a evolução espiritual que a personagem Maeve atravessa, aprendendo a amar mais do que odiar, ao contrário de Dolores. Os andróides parecem refletir tanto nossos pecados e medos,

quanto nossas melhores qualidades, e são as mulheres-robôs que lideram os outros. Maeve se eleva acima de sua natureza artificial, adquirindo uma espécie de dom – a capacidade de dar comandos telepáticos a outros andróides, reescrevendo o programa – o enredo de suas vidas. Aqui, ressoa a cosmovisão puritana, a crença no poder divino da Palavra. Os criadores da série também se basearam na concepção da “mente bicameral” de Julian Jaynes⁸, segundo a qual, nos tempos antigos, os hemisférios do cérebro humano funcionavam de forma relativamente independente um do outro: a linguagem era gerada pelo hemisfério direito, e o esquerdo a percebia como comandos, como uma voz de outra pessoa – assim surgiu a crença nos deuses.

As críticas sobre a série

A análise de publicações recentes revela que os críticos de *Westworld* tocam de maneira superficial a questão da hibridização entre humanos e não humanos e suas diferenças, e evitam tratar da perspectiva do “sonho americano”. A coleta de dados que justifica essa afirmação se deu em cinco plataformas: Google, IMDB, Metacritic, TV Show Time e AdoroCinema; e por uma varredura em blogs e sites a partir de três palavras-chave: série, crítica e *Westworld*.

| Plataforma | Média geral/ Nota Máxima | Quantidade de notas atribuídas | Comentários sobre a série |
|-------------|-----------------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| IMDB | 8,5/ 10,0 | 535.000 | 1.827 |
| Metacritic | 8,1/ 10,0 | 2.334 | 113 |
| TV ShowTime | 4,0/ 5,0 | Não disponível | 1.934 |
| AdoroCinema | 4,6/ 5,0 | 1.578 | 76 |
| Google | 4,6/ 5,0 | 326 | 71 |

Tabela 1: Abordagem quantitativa da crítica

Fonte: elaboração própria.

A série parece ser bem avaliada de forma consistente nessas plataformas, apesar de haver uma variação significativa na quantidade de notas e comentários entre elas. Reconhecendo o IMDB como o espaço de avaliação mais utilizado dentro da amostra,

⁸ Teoria da “mente bicameral” foi proposta pelo psicólogo Julian Jaynes em seu livro de 1976, intitulado *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Segundo Jaynes, a mente bicameral é uma hipótese sobre a natureza da mente humana primitiva, sugerindo que as sociedades antigas tinham uma estrutura mental diferente daquela que temos hoje.

nota-se que em *Game of Thrones*, por exemplo, os números aumentam consideravelmente (respectivamente, 9,2/10,00; 2,3 milhões e 5.801). Direcionando o olhar para *Friends*, um exemplo do gênero humor, a tendência se mantém no IMDB, chegando a 1,1 milhão de notas atribuídas e 2.656 comentários. Uma última comparação foi realizada com *La Casa de Papel*, enquadrada como thriller-ação-suspense, alcança 3.740 comentários no IMDB, ainda que sua média final seja 8,2 de um total de 10,0. O mesmo acontece em todas as outras plataformas, levando à dedução de que outros gêneros contam com mais engajamento do público e de especialistas na produção de comentários e críticas.

A perspectiva qualitativa também traz resultados interessantes que confirmam a hipótese aqui apresentada sobre a complexidade narrativa. Nela, foram reunidos os comentários, escritos em português, com maior repercussão em cada uma das plataformas e os resultados são apresentados a seguir, estando divididos em dois grupos: os escritos por usuários das plataformas e os por jornalistas.

A dificuldade de compreensão da trama é característica marcante junto ao primeiro grupo, e frases como “Perdeu uns minutinhos já não entende o que ocorre a seguir” (Diegohv, Tv ShowTime, 14 jan. 2017).



Imagem 2: Exemplo de comentários recorrente no TV ShowTime

Fonte: Captura de tela feita pela autora em rede social privada

A hibridização, o embate entre humanos e andróides, assim como a remitologização do “sonho americano” são aspectos reconhecíveis pelos usuários que, invariavelmente, não se sentem capazes de compreendê-los dentro do contexto ficcional de *Westworld*. No AdoroCinema, lê-se as seguintes postagens:

“Fora o bom elenco e valores de produção, sempre achei muito enfadonha e pretenciosa. A premissa não tem metade da originalidade e inteligência que se faz crer. Jonathan Nolan, criador da série, pelo visto não aprendeu as lições mais importantes com seu irmão mais velho, Christopher”. (Visitante, 24 mar. 2020)

“A série conta a história de um parque com robôs anfitriões que recebe os hóspedes humanos para entretê-los e que consiste sempre em matanças e sexo. As matanças não servem de nada na primeira temporada, pois os robôs anfitriões são sempre reconstruídos. Vários loops com atos diferentes, porém muito repetitivos e maçantes. Da segunda temporada em diante, com a Dolores tentando dominar o mundo e ser livre para fazer o que quiser, piora mais ainda com mais matanças intermináveis”. (Yuri, 31 jan. 2024)

Ainda no AdoroCinema, há exemplo de metacrítica como:

“A série é bem complexa. Precisei assistir mais de uma vez o episódio piloto para ter uma conclusão. Vários portais deram notas infladas, no IMDB por exemplo, ela já está com 9.3, nota mais alta que a excelente *True Detective*, para se ter uma ideia *Breaking Bad* e *Game of Thrones* tem 9.5, ou seja, *Westworld* já está entre as melhores 10 séries de todos os tempos (segundo as notas das críticas). A série parece seguir a mecânica de *LOST*, teremos muitas referências filosóficas, analogias, metáforas, tudo para fazer o telespectador criar suas próprias teorias e conclusões. A série é abstrata, e não me parece seguir uma lógica direta, nada será entregue de bandeja”. (Renato B, 7 out. 2016)

Os comentários dos usuários têm um forte caráter descritivo, com *spoilers*, apontamentos sobre a diferença de qualidade da narrativa após a 2ª temporada e comparações a *Game of Thrones*. Esses dois últimos pontos também são evidenciados nas resenhas e demais materiais produzidos por jornalistas.

Cesar Soto, no Portal G1, começa seu texto afirmando que “não é apenas na escala de superprodução que *Westworld* se parece com *Game of Thrones*” e defende que, até para o elenco da série, os segredos do roteiro provocam a criação de inúmeras teorias. Leandro Nunes, no Estadão, demonstra um maior repertório em torno da hibridização e

da remitologização do “sonho americano”, chegando a conceituar o transumanismo como “a capacidade de fundir tecnologia ao corpo na criação de super-humanos”.

Richard Lawson, jornalista da revista *Vanity Fair*, escreveu que “A nova versão é básica, cafona. *Westworld* mudou de estilo e perdeu a sedução”. Ele foi ainda mais incisivo ao pedir o fim da série: “Fazer da terceira a última temporada seria uma opção mais sábia”. Miles Surrey, do site *The Ringer*, foi sucinto ao pontuar que a série da HBO: “está abaixo das expectativas [...] não leve *Westworld* a sério ou se mate ao tentar decifrar cada segredo que surge na tela. Ao invés disso, aceite que a trama consiste em uma guerra de humanos contra robôs, com muita coisa legal ocorrendo no meio do caminho”. O especialista em séries da revista *The Hollywood Reporter*, Dan Fienberg, abordou a confusão na trama e afirmou: “A coisa mais bizarra de *Westworld* é como os roteiristas amam fazer exposições da trama nas falas dos personagens sem se importar se o telespectador vai entender alguma coisa”.

Em 2018, o presidente da HBO, Casey Bloys, foi questionado por jornalistas durante sua rodada de entrevistas para o TCA sobre uma suposta recepção negativa da 2ª temporada da série *Westworld* e respondeu: “não é para espectadores casuais, ela requer sua atenção. Os *showrunners* Jonathan [Nolan] e Lisa [Joy] gostam de desafiar seus espectadores e muitos se sentem recompensados por isso. É um show único e é isso que estamos procurando”.

Considerações finais

Este artigo procurou analisar a lacuna crítica nas resenhas de séries de ficção científica, tomando *Westworld* como estudo de caso para entender melhor as complexidades envolvidas na produção e recepção de críticas culturais no Brasil. Os resultados da pesquisa mostraram que a hibridização humano-androide, bem como a reinterpretação do “sonho americano”, são temas centrais que, apesar de sua popularidade e de seu potencial reflexivo, frequentemente não são abordados em profundidade pelas críticas existentes. Essa superficialidade pode ser atribuída a dois fatores principais: à complexidade das narrativas de ficção científica, que exige um maior esforço interpretativo, e à tendência do mercado de atender às expectativas de audiência, focando em gêneros mais familiares e de fácil consumo.

A metodologia utilizada, que incluiu revisão bibliográfica, levantamento de críticas em plataformas digitais e análise fílmica, permitiu compreender melhor os desafios enfrentados pelos críticos culturais. A análise comparativa das avaliações em plataformas como IMDB, Metacritic, TV ShowTime e AdoroCinema revelou uma consistência nas boas avaliações de *Westworld*, embora com menor engajamento em comparação a séries de outros gêneros mais populares.

A análise qualitativa dos comentários também evidenciou que os usuários têm dificuldade em compreender a trama complexa e os temas filosóficos e tecnológicos apresentados na série. Os comentários frequentemente descrevem a série como confusa e de difícil acompanhamento, especialmente após a segunda temporada. Isso reflete uma lacuna na capacidade dos críticos de aprofundar-se nos aspectos mais intrincados da série, limitando-se muitas vezes a comparações com outras produções de sucesso da HBO.

Apesar dessas dificuldades, alguns críticos e jornalistas conseguem explorar melhor os temas centrais de *Westworld*, como a hibridização e o transumanismo, demonstrando que é possível produzir uma crítica mais rica e detalhada. No entanto, esses casos ainda são exceções, e há uma necessidade clara de desenvolvimento de uma crítica cultural mais robusta e adaptada às especificidades da ficção científica.

Referências

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2013.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lire les images de cinéma*. Paris: Larousse, 2007.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 8 jun. 2024.

MARTIN, S.; MENARINI, R. Criticizing the series: Television criticism as a genre between cinephilia and fan culture. *Comunicazioni Sociali*, Milão, v. 37, n. 2, p. 183-190, 2015.

MATTOS, S. *A Telenovela Brasileira e a Formação do Imaginário Nacional*. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

MÍDIA DADOS BRASIL. *Cenários da mídia atual*. São Paulo: Mídia Dados Brasil, 2023. Disponível em: <https://midiadados.gm.org.br/current-media-scenarios>. Acesso em: 08 jun. 2024.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – Neurose*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI CONGRESSO SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-11.

RÉGIS, F. *Nós, ciborgues: Tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina*. Curitiba: PUCPress, 2023.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *GALÁXIA*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, 2014. Disponível em: em: 08 jun. 2024.

SOARES, R.; SERELLE, M. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. *Intexto*, Porto Alegre, n. 28, p.171-189, 2013.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

WESTWORLD. Criadores: Jonathan Nolan; Lisa Joy. Nova Iorque: HBO, 2016-2022. Série de televisão (4 temporadas).

Submetido em: 8 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jun. 2024