

A NARRATIVA COMPLEXA TELEVISIVA E SEUS MECANISMOS: O CASO DE *WESTWORLD*

Clarissa TREIN (UCB)¹

Alexandre Kieling (UCB)²

Resumo: Este texto se insere em estudo que procura identificar e compreender mecanismos (multiplicidade de personagens, multiplicidade de fios narrativos, variação de temporalidade, movimentação centrífuga e centrípeta) que vêm sendo apontados como características do que se designa como narrativa complexa televisiva, amparados nas proposições de Mittell (2010, 2012, 2013, 2015), Scolari (2009a, 2009b), Booth (2011) e Johnson (2012). O texto faz um exercício de análise de como esses elementos operam e se relacionam a partir da primeira temporada da série televisiva *Westworld*.

Palavras-chave: Narrativa Complexa; Mecanismos; *Westworld*.

Abstract/Resumen: Este texto es parte de un trabajo que busca identificar y comprender los mecanismos (multiplicidad de personajes, multiplicidad de hilos narrativos, variación de la temporalidad, movimiento centrífugo y centrípeta) que han sido identificados como características de lo que se denomina narrativa televisiva compleja, a partir de las proposiciones de Mittell (2010, 2012, 2013, 2015), Scolari (2009a, 2009b), Booth (2011) y Johnson (2012). El texto hace un ejercicio de análisis de cómo funcionan y se relacionan estos elementos a partir de la primera temporada de la serie de televisión *Westworld*.

Keywords/Palabras clave: Narrativa compleja; Mecanismos; *Westworld*.

NARRATIVAS COMPLEXAS TELEVISIVAS

Este texto apresenta apontamentos de um estudo que procurou identificar e compreender mecanismos (multiplicidade de personagens, multiplicidade de fios narrativos, variação de temporalidade, movimentação centrífuga e centrípeta) que vêm sendo apontados como características do que se designa como narrativa complexa televisiva³. O esforço se amparou nas referências de Mittell (2010, 2012, 2013, 2015), Scolari (2009a, 2009b), Booth (2011) e Johnson (2012), com base nas quais buscou observar como esses elementos operam e se relacionam a partir da primeira temporada da série televisiva *Westworld*.

Os mecanismos foram identificados a partir de um estudo de base poética que visa entender discurso e estrutura não somente como forma, mas como estratégias do conteúdo com vistas à produção de sentido e à experiência do espectador.

¹ Mestra em Comunicação, Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Conteúdos Digitais Transmidiáticos e Interativos (UCB), claryalmeida@gmail.com.

² Doutor em Comunicação, Professor da Universidade Católica de Brasília, Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Conteúdos Digitais Transmidiáticos e Interativos (UCB), alexandre.s.kieling@gmail.com.

³ Neste trabalho abordamos a narrativa complexa a partir da incidência do discurso sobre as unidades mínimas da história - tempo, espaço, eventos e personagens (JIMÉNEZ, 2003).

Mittell (2012) aponta que a necessidade de adquirir competências para conseguir reorganizar e compreender mundos narrativos e suas respectivas histórias se mostra no momento como uma oportunidade relevante para parte da indústria midiática. O pesquisador aborda uma visão de complexidade a partir do que chama de Televisão Complexa, que reúne uma ampla gama de programas de gêneros variados e um conjunto de práticas de produção e recepção associados entre si.

Alcançar a complexidade não poderia ser considerado um marcador de valor, pois uma narrativa complexa sem coerência ou envolvimento emocional ficaria aquém em uma análise avaliativa. Dessa forma, considerar um conteúdo complexo é

[...] destacar sua sofisticação e nuance, sugerindo que ele apresenta uma visão de mundo que evita ser redutora ou artificialmente simplista, mas que se torna mais rica por meio de engajamento e consideração sustentados. (MITTELL, 2015, p. 216).

Um dos recursos que Mittell (2015) apresenta para proporcionar o engajamento e desenvolvimento de habilidade de compreensão é o o *efeito especial narrativo*, que baseia-se em artimanhas narrativas - clímax episódicos, variações de um tema narrativo, episódios que fogem ao seu perfil convencional, entre outros - que manipulam suas próprias normas intrínsecas, a fim de confundir e surpreender os espectadores.

Muitas dessas estratégias já eram utilizadas na televisão desde os anos 1970, mas ganharam destaque a partir dos anos 1990 com a Televisão Complexa. Esta é resultado da combinação entre diferentes mídias (como videogames e web), o processo de convergência industrial e digital, a aparição de novos formatos e a disseminação de um público mais participativo (cujo efeito está exposto, por exemplo, nos fóruns de discussão na internet onde os fãs analisam e teorizam sobre cada episódio).

Tais elementos que configuram a *TV Complexa*, e os próprios *efeitos especiais narrativos*, se assemelham ao que Scolari (2009b) denomina de gramática da *hipertelevisão*, por características como a *multiplicação de programas narrativos e de personagens*, *ruptura da linearidade*, *aceleração de ritmo*, entre outros. É a partir da combinação de elementos exibidos tanto pela *TV Complexa* como pela *hipertelevisão* que nos basearemos para compreender as convenções complexas apresentadas pelos programas e os mecanismos trazidos por seus criadores que oferecem variações barrocas (extravagantes, complicadas, sofisticadas) sobre temas e normas e podem, segundo Mittell (2015), vir a ultrapassar os limites da complexidade.

2 ELEMENTOS DA NARRATIVA COMPLEXA TELEVISIVA

2.1 Multiplicidade de personagens e fios narrativos

Na década de 1980 foi ao ar a série televisiva *Hill Street Blues* (idem, Estados Unidos, 1981-1987), também conhecida como Chumbo Grosso. Diferentemente de outras séries policiais veiculadas até a época, ela traria uma proposta diferenciada na qual o gênero em si não seria sua principal marca, mas a vida pessoal dos personagens. No lugar do herói clássico, o núcleo da série seria formado por protagonistas com carisma e características singulares.

A série televisiva, ambientada em uma delegacia em um bairro pobre da costa leste estadunidense, deu um passo à frente no que seriam os *ensembles shows*⁴, o que fugia do padrão de séries tradicionais, que se baseavam em um conjunto básico de personagens - como em *A Feiticeira* (*Bewitched*, Estados Unidos, 1964-1972), cujo conjunto de personagens era formado por aproximadamente cinco personagens. Segundo Scolari (2009b, p.12) a simplicidade de estrutura de séries como *A Feiticeira* “não pode ser comparada com as séries contemporâneas⁵ como *ER*, a franquia *CSI*, 24 horas, *Desperate Housewives* ou *Grey’s Anatomy* em que mais de 10 personagens estão presentes em mais de 50% dos episódios [...]”.

Ainda segundo Scolari (2009a), a multiplicação de personagens forma uma estrutura coral e polifônica que, em alguns casos, resulta na difícil identificação do protagonista, pois a maioria possui um mesmo status narrativo. É o caso de *Game of Thrones* (idem, Estados Unidos, 2011-2019), formada por uma complexa cadeia de mais de vinte personagens presentes na maioria dos episódios de sua primeira temporada e que nos permite conhecer seus protagonistas somente ao longo do desenvolvimento da trama nas demais temporadas.

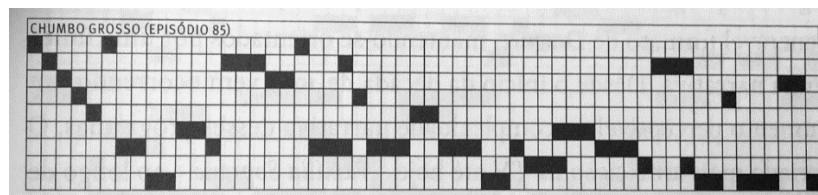
A expansão do número de personagens levou a uma multiplicação de programas (ou linhas/ fios) narrativos constituídos por uma complexa rede de histórias, que se mostravam diferentes das estruturas tradicionais de séries das décadas de 1960 e 1970, normalmente com uma única trama dominante e concluída em um único episódio.

⁴ São programas focados em múltiplos personagens – em vez de um principal – cujas histórias e experiências são entrelaçadas por um mecanismo (lugar, tema, evento etc).

⁵ Lembramos que o contemporâneo, ligado a séries a partir da década de 1990, caracteriza para Mittell (2012) o início da TV Complexa.

No caso de *Hill Street Blues*, os produtores apostaram no uso de arcos narrativos como forma de estruturar as temporadas e organizar os personagens. Dessa forma, a série “[...] tece um conjunto de fios distintos (ver figura 1) – chegando algumas vezes a dez [...] E o episódio tem fronteiras pouco claras: no início, uma ou duas linhas de episódios anteriores e ao final deixa uma ou duas em aberto” (JOHNSON, 2012, p. 57).

Figura 1 - Gráfico de linhas de *Hill Street Blues*⁶



Fonte: Johnson (2012).

A inovação em *Hill Street Blues* não está na multiplicidade de linhas em si, visto que isso já ocorria na literatura e nas próprias telenovelas. *Dallas* (idem, Estados Unidos, 1978-1991) já havia mostrado que o entrelaçamento de linhas extensas podia resistir aos intervalos de uma semana dos programas de horário nobre.

Hill Street Blues trouxe o diferencial de personagens, ricamente elaborados, enfrentarem questões sociais complicadas em uma estrutura narrativa compatível. Esses fatores foram sinalizadores de uma mudança gradual na forma de se escrever e entender as séries. Para Toni de la Torre (2016), sua influência estende-se até hoje, e sua estrutura, então pioneira, converteu-se no formato padrão da narração seriada. Nos anos seguintes, diversas outras passariam a adotar a multiplicidade de linhas. Raras eram as que ainda mantinham uma única linha narrativa, como *Law & Order*⁷, de Dick Wolf.

2.2 Fruição episódica e seriada

Os roteiristas de *Hill Street Blues* precisaram desenvolver uma estrutura narrativa em dois níveis. Cada episódio possuía uma trama completa e uma ou várias tramas secundárias, que eram desenvolvidas ao longo da série. A solução permitia satisfazer uma tensão de cada episódio em particular e manter o interesse do espectador,

⁶ Esquema produzido por Steven Johnson (2012, p. 56), em que o “eixo vertical representa o número de temas individuais e o eixo horizontal o tempo”.

⁷ O fato de *Law & Order* não adotar a multiplicidade de linhas não a descaracteriza em relação à sua complexidade ou influência como série criminal.

a fim de que este assistisse aos episódios seguintes para acompanhar a solução de outras tramas deixadas pendentes.

Essa característica apresentada por *Hill Street Blue* reforça o conceito que Mittell (2015) para quem, em seu nível mais básico, a narrativa complexa representa a redefinição da forma episódica a partir da influência da seriada. Isso não quer dizer que uma extingue a outra ou que ambas se meschem, mas que pode haver uma alternância entre as formas. Assim, não há necessidade de um desfecho a cada episódio, característico da forma episódica convencional. Apesar de um elemento importante, a alternância entre demandas episódicas e seriadas não é um elemento obrigatório da complexidade.

2.3 Variações de temporalidade

Outra característica presente em muitas das narrativas televisivas do século XXI é a disruptura (ou variação) de temporalidade. Essas variações são implementadas através de recursos que reorganizam eventos (como os flashbacks, que recontam eventos do passado), repetição de histórias a partir de múltiplas perspectivas (narrativas multiformes) e o embaralhamento da cronologia a partir da montagem.

Um dos recursos mais conhecidos⁸ é o flashback, utilizado para que o público tenha uma compreensão maior da história, personagens e situações. Ele é conectado ao presente por meio de uma relação conceitual por parte do narrador ou personagem a partir de alguma motivação, causa, lembrança ou associação de ideias (CAMPOS, 2009).

Os flashbacks e *flash forwards*^{255F} precisam ser utilizados com cautela e não meramente como um recurso fácil de recapitulação. Isso porque podem se tornar elementos dispersivos para o espectador, a partir do momento em que nem sempre há uma indicação ou sinalização sobre a forma de se contar. Além disso, podem exigir um maior engajamento na compreensão da história por parte do público e, ao mesmo tempo, trazer uma “recompensa” para aqueles que conseguem decodificar as regras internas de cada programa (FIELD, 2001; CAMPOS, 2009; MITTELL, 2012).

⁸ Os flashbacks (analepses) e *flash forwards* já apareciam em trabalhos anteriores à década de 1950. No caso da literatura, autores como Angelo Solmi, em seu *Cinema, specchio del tempo*, e Paul Leglise, em *Une oeuvre de précinéma: l'Eneide*, enfatizam que o flashback existia desde os tempos antigos, assim como as elipses temporais no caso da *Ilíada* (JIMÉNEZ, 2003).

Em alguns casos, episódios ou até mesmo a própria série são construídos inteiramente com esses recursos, o que Booth (2011) denomina como *flashback estendido*.

Esse tipo de construção faz parte do que o autor chama de *deslocamento temporal* (*temporal displacement*), que corresponde à presença de ação narrativa em diferentes localidades temporais dentro da narrativa do programa. Essa ação pode ser representada, além do *flashback* ou *flash forward estendido* (*extensive flashback/extensive flash forward*), pela *temporalidade da memória* (*memory temporality*) e *temporalidade do personagem* (*character temporality*).

A *temporalidade da memória* (*memory temporality*) corresponde ao uso de flashbacks (ou qualquer mudança na estrutura temporal) como uma forma de memória ou lembrança do personagem na história. Esse recurso normalmente está acompanhado por sons ou estratégias visuais que operam como pistas para expressar a mudança na temporalidade da história (BOOTH, 2011).

O terceiro recurso é baseado na *temporalidade do personagem* (*character temporality*). Isso quer dizer que esse perfil de deslocamento apresenta personagens que são separados de seu contexto espaço-temporal original, como uma viagem no tempo ou personagens desencarnados, por exemplo. Assim, programas desse perfil (BOOTH, 2011 p. 381)260.

Como visto, os recursos de deslocamento de temporalidade não são exclusivos de narrativas complexas, mas estão presentes em diversas séries caracterizadas como tal. Nessas circunstâncias, para conseguirmos compreender a história completa, as narrativas complexas nos forçam a coletar e unir fragmentos, momentos e lembranças para criar um entendimento coerente do tempo.

2.4 Movimentação centrípeta e centrífuga

Outra forma de engajamento descrita por Mittel (2013) é através de dois vetores que movem as narrativas complexas serializadas: a *complexidade centrífuga* (*centrifugal complexity*) e a *complexidade centrípeta* (*centripetal complexity*). No primeiro caso, consideramos que a força centrífuga age sobre corpos e objetos em movimento de rotação afastando-os do eixo central (O QUE..., 2016). Da mesma forma, a narrativa em curso empurra, para longe de seu centro narrativo, personagens através de histórias em expansão.

O segundo vetor é referente à complexidade centrípeta, em que o movimento narrativo puxa as ações e personagens para um centro mais coeso, aprofundando a história de fundo e personagens que conduzem a ação. Seu efeito está em criar um mundo narrativo sem precedentes, com profundidade de personagens, complexidade psicológica e diversas camadas narrativas, construídas através das experiências e memórias do público ao longo das temporadas. De certa forma, quando a narrativa é movida por um vetor centrípeta, ela tende a aprofundar os laços entre personagens e espectadores, pois, quanto mais sabemos sobre um personagem por meio de sua *backstory*, relacionamentos, sonhos e pensamentos, “mais provável é que passemos a considerá-los um aliado em nossa jornada pelo mundo da história” (MITTELL, 2015, p. 144).

3 BEM-VINDO A WESTWORLD

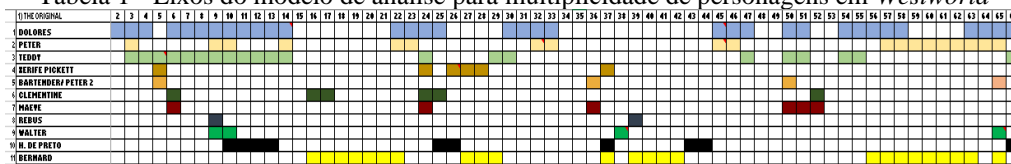
Na série⁹, o parque temático é ocupado por anfitriões, androides sofisticados que, além da aparência física, podem falar, andar, atirar e até transar como humanos. A experiência do que é a vida no velho oeste é vivenciada por pessoas com um alto poder aquisitivo, denominados convidados, que podem fazer o que quiser: passeios em família, jogar e beber no bar, passear a cavalo e até mesmo atirar e violentar os anfitriões, sem sofrer consequências.

O exercício analítico selecionou a primeira temporada (*The Maze*) da série televisiva *Westworld*, constituída por dez episódios na respectiva ordem: *The Original*, *Chestnut*, *The Stray*, *Dissonance Theory*, *Contrapasso*, *The Adversary*, *Trompe L'oeil*, *Trace Decay*, *The Well-Tempered Clavier* e *The Bicameral Mind*.

Para verificarmos o número de personagens em cada episódio e a multiplicidade deles na temporada, adaptamos o método que Johnson (2012) aplica no comparativo de fios narrativos. Em nosso modelo, o eixo vertical corresponde aos personagens presentes no episódio por ordem de aparição, enquanto o eixo horizontal corresponde à minutagem que compõe o tempo de tela do episódio (ver tabela 1).

⁹ Criada por Jonathan Nolan e Lisa Joy e produzida por J. J. Abrams, a série, lançada em 2016, é uma adaptação do filme⁹ de Michael Crichton, *Westworld: onde ninguém tem alma* (*Westworld*, Estados Unidos, 1973).

Tabela 1 - Eixos do modelo de análise para multiplicidade de personagens em *Westworld*



Fonte: Dos autores (2019).

Cada personagem recebeu uma cor (ver tabela 2)¹⁰, de modo a deixar a visualização mais nítida e facilitar o comparativo de quais e quantos personagens aparecem em cada episódio.

Tabela 2 - Personagens da temporada *The Maze* por ordem alfabética e distinção de cor

ANGELA	laranja	LEE	verde
ARMISTICE	azul escuro	LOGAN	rosa
ARNOLD	marrom	LUTZ	verde claro
ASHLEY	roxo	MAEVE	vermelho
BARTENDER/ PETER 2	laranja claro	PETER	amarelo
BERNARD	amarelo	REBUS	cinza
CLEMENTINE	verde escuro	PEQUENO ROBERT	azul
DOLORES	azul claro	SLIM	cinza escuro
DR. FORD	ciano	SYLVESTER	verde muito claro
ELSIE	rosa claro	TEDDY	verde muito escuro
FILHA DO LAWRENCE	verde muito claro	THERESA	vermelho escuro
HALE	rosa	WALTER	verde escuro
HECTOR	marrom escuro	WILLIAM/ H. DE PRETO	preto
KISSY	verde escuro	XERIFE PICKETT	laranja escuro
LAWRENCE/ EL LAZO	azul claro		

Fonte: Dos autores (2019).

Reforçamos que utilizamos nesta parte do trabalho um quadro resumo com o número e a ordem de personagens a partir dos dados coletados nas tabelas originais – exemplificadas acima – que, em virtude do tamanho, não ficariam nítidas no documento¹¹. Cada quadro resumo contempla a *ordem* de aparição e o *número* de personagens, as cores utilizadas como referência para cada um, o tempo de tela total¹² e o tempo do episódio considerados para a análise.

3.1 Multiplicidade de personagens em *Westworld*

Pela somatória, constatamos que a temporada *The Maze* conta com aproximadamente 29 personagens entre anfitriões e humanos. A quantidade de

¹⁰ Personagens organizados em ordem alfabética.

¹¹ As demais tabelas e gráficos estão disponíveis em: ALMEIDA, Clarissa Trein. **Marcas de uma narrativa complexa: o caso de Westworld**. 250f. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2020.

¹² Tanto para o tempo de tela total como para o considerado, nos baseamos em uma duração aproximada.

personagens varia de episódio para episódio, de forma que o menor número registrado foi de treze personagens, em *Contrapasso* (quinto episódio), seguido por *The Adversary* (sexto episódio) e *Trompe L’Oeil* (sétimo episódio) com quatorze. Já o maior número registrado foi de dezenove personagens, em *The Original* (primeiro episódio), *Chestnut* (segundo episódio) e *Trace Decay* (oitavo episódio) (ver tabela 3). Isso nos mostra que *Westworld* possui um número grande de personagens por episódio e, assim, apresenta uma multiplicidade de personagens.

Tabela 3 - Tabela comparativa de número de personagens por episódio por ordem decrescente

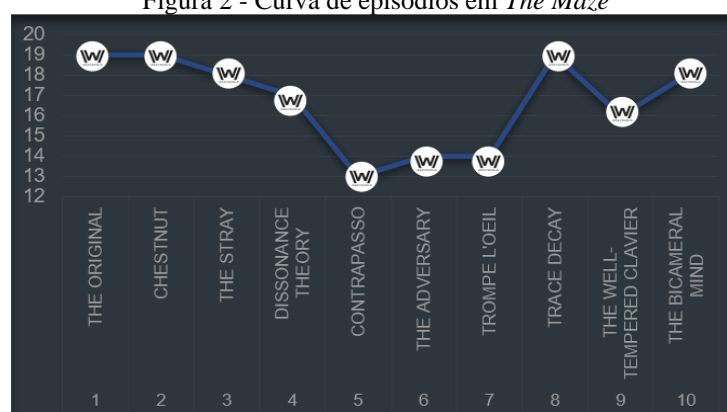
ORDEM EPISÓDICA	NOME	NÚMERO DE PERSONAGENS
1	THE ORIGINAL	19
2	CHESTNUT	19
8	TRACE DECAY	19
3	THE STRAY	18
10	THE BICAMERAL MIND	18
4	DISSONANCE THEORY	17
9	THE WELL-TEMPERED CLAVIER	16
6	THE ADVERSARY	14
7	TROMPE L’OEIL	14
5	CONTRAPASSO	13

Fonte: Dos autores (2019).

3.2 Movimentação centrípeta e centrífuga em *Westworld*

Como percebemos, há uma oscilação – apesar de não ser muito intensa – entre o número de personagens presentes nos episódios de *The Maze* (ver figura 2).

Figura 2 - Curva de episódios em *The Maze*



Fonte: Dos autores (2019).

Nos três primeiros – *The Original*, *Chestnut* e *The Stray* –, temos entre dezoito e dezenove personagens. Conforme a temporada se aproxima da metade – a partir de *Dissonance Theory* (quarto episódio) –, a quantidade de personagens cai até atingir o

menor número em *Contrapasso* (quinto episódio) – treze personagens –, seguido por *The Adversary* (sexto episódio) e *Trompe L’Oeil* (sétimo episódio) – quatorze personagens cada. Quando a temporada está terminando, o número de personagens volta a crescer, especialmente em *Trace Decay* (oitavo episódio), e mantém uma média entre dezesseis e dezenove personagens até o último episódio, *The Bicameral Mind*.

Uma explicação para essa movimentação pode estar relacionada a um dos fatores que Mittell (2013) atribui como elemento da complexidade: a movimentação *centrífuga* e a *centrípeta*. Como Mittell (2013) explica, a característica da *centrifugação* é um centro narrativo cuja delimitação não é clara, pois a ação central narrativa “é sobre o que acontece entre os personagens e as instituições à medida que são empurradas para fora”. Assim, uma das funções do piloto e demais episódios que iniciam as temporadas é nos introduzir os personagens e as tramas narrativas.

Conforme chega o meio da temporada, tem início uma transição narrativa do nível *intradiegético*¹³ para o nível *hipodiegético*, em que residem os sonhos, memórias e lembranças – fatores que são fundamentais para entendermos a profundidade psicológica dos personagens. Essa transição ocorre a partir de uma *movimentação centrípeta*, que puxa a ação dos personagens para um centro narrativo mais coeso em que começamos a acompanhar a jornada e a motivação de cada um.

Normalmente, cabe ao protagonista puxar a narrativa para o seu eixo e, dessa forma, diminuir a propagação decorrente da *centrifugação*. Em *Westworld*, essa transição é movida a partir de personagens como Dolores, Maeve, Bernard – anfitriões –, William/Homem de Preto – humano - quando, de uma forma ou de outra, partem em uma jornada que resulta em conhecer a si mesmo.

Quando o final da temporada se aproxima, a *movimentação centrífuga* volta a funcionar com mais intensidade à medida que, a princípio, as tramas dos personagens precisam ser resolvidas.

Claro que essa transição entre a *complexidade centrípeta* e a *centrífuga* não é tão bem delimitada, ela pode se dar de forma suave e, em alguns casos, quase imperceptível. Além disso, podemos encontrar fruição de ambos os vetores durante o percurso inteiro da

¹³ *Intradiegético* é o nível em que se localizam os personagens e eventos que fazem parte da história. A depender das circunstâncias, uma personagem pode ser solicitada ou incumbida a ocupar o papel de dentro da história; dessa forma, as histórias (sonhos ou visões) encaixadas no nível *intradiegético* ocupam espaço no nível *hipodiegético* (LOPES; REIS, 1988; CAPANEMA, 2016).

temporada. Entretanto, ainda assim, há momentos em que uma predomina mais do que a outra, o que nos permite ter uma breve noção de como funciona essa articulação em *Westworld*.

3.3 Multiplicidade de fios narrativos em *Westworld*

Na primeira temporada de *Westworld*, percebemos que, dos 29 personagens contabilizados, mais da metade aparece pelo menos 50% da temporada (seis episódios) (ver tabela 4), o que confirma, ao menos nessa temporada, a tendência das séries televisivas contemporâneas de multiplicidade de personagens.

Tabela 4 - Participação dos personagens (episódios) durante *The Maze*

THE MAZE			
BERNARD	10	ANGELA	5
DR. FORD	10	ARNOLD	5
MAEVE	10	HALE	5
WILLIAM/ H. DE PRETO	10	LAWRENCE/ EL LAZO	5
DOLORES	9	LEE	5
TEDDY	9	FILHA DO LAWRENCE	3
ASHLEY	8	PETER	3
CLEMENTINE	8	REBUS	3
THERESA	8	PEQUENO ROBERT	3
ELSIE	7	SLIM	3
LOGAN	7	XERIFE PICKETT	3
ARMISTICE	6	BARTENDER/ PETER 2	2
HECTOR	6	KISSY	1
LUTZ	6	WALTER	1
SYLVESTER	6		

Fonte: Dos autores (2019).

Além disso, *Westworld* é uma série televisiva cuja estrutura narrativa é principalmente de caráter seriado, o que implica episódios com finais abertos e o desenvolvimento de tramas no decorrer da temporada.

Dessa forma, o caráter seriado somado à multiplicidade de personagens exige de *Westworld* uma multiplicidade de fios narrativos para atender a essa demanda. As tramas são desenvolvidas em meio a dois arcos principais que envolvem os bastidores do parque e os personagens que participam das narrativas, como os convidados e os anfitriões. Os fios narrativos seguem a partir de cinco personagens: Dolores, Maeve, William/Homem de Preto, Dr. Ford e Bernard (como podemos ver na tabela acima, os cinco primeiros personagens que são listados nela). Os fios narrativos tendem a entrelaçar, convergir e colidir uns com os outros (ANAZ, 2018) (ver tabela 19).

Tabela 5 - Tramas dos personagens em trecho do episódio *The Bicameral Mind* (décimo episódio)

	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87								
DOLORES																																																										
WILLIAM H. DE PRETO																																																										
MAEVE																																																										
DR. FORD																																																										
BERNARD																																																										

Fonte: Dos autores (2019).

Isso implica uma diferença significativa em como as tramas e personagens se relacionam em uma narrativa, comparado à maioria das séries televisivas anteriores aos anos 1980 e algumas atuais, como *Law & Order* (idem, Estados Unidos, 1990-presente), que se baseiam em narrativas com um único fio (JOHNSON, 2012) ou uma variação mínima em relação a isso.

3.4 Fruição episódica e seriada

Westworld é uma série televisiva cuja estrutura é essencialmente seriada ao privilegiar a continuidade em sua estrutura narrativa - a partir do momento em que seus episódios tendem a não possuir um fechamento entre eles -, deixando o final de cada um em aberto. Entretanto, ainda é perceptível a forma episódica presente sob a predominância seriada, com a abertura e o fechamento de alguns arcos em um único episódio ou pelo nível hipodiegético das narrativas base dos anfitriões que se iniciam a cada dia e, normalmente, se encerram a cada noite para, no dia seguinte, serem repetidas. Pelo escopo das narrativas, as pequenas variações não impedem o encerramento do arco de um anfitrião. Esse ciclo é quebrado apenas se a atualização cognitiva levar o anfitrião para sua jornada de autoconsciência e ela for bem-sucedida.

Dessa maneira, podemos constatar a existência de uma *fruição episódica e seriada*, o que não significa uma hibridização entre formatos, mas uma coexistência alimentada pela volatilidade entre as formas estruturais seriadas e episódicas.

3.5 Variação de temporalidade em *Westworld*

Uma primeira questão a ser observada é a diferenciação de tempo quando pensamos em humanos e anfitriões. Como humanos, o tempo transcorre para nós de forma linear e percebemos isso por nossos traços e expressões que mudam conforme envelhecemos e das ações e experiências distintas que vivenciamos a cada dia.

Para os anfitriões, enquanto meras peças do parque, o *tempo* dos é submetido a uma *circularidade*, ou seja, um *looping* diário – pela repetição de diversos eventos da narrativa base de cada um. O rompimento com a circularidade temporal ocorre em paralelo ao despertar da autoconsciência nos anfitriões, pois assim se tornam autores das próprias ações e histórias.

Além de uma estrutura discursiva não linear, *Westworld* apresenta outro recurso vinculado ao tempo. O *deslocamento temporal* (BOOTH, 2011), ou seja, a presença de ação narrativa em diferentes localidades temporais dentro da narrativa do programa ocorre em *Westworld* predominantemente pela *temporalidade da memória*. Esse deslocamento está vinculado diretamente às lembranças dos personagens e implica uma transição entre níveis narrativos (exemplo: *intradiegético* para *hipodiegético*) por meio de *flashbacks*.

APONTAMENTOS FINAIS

Amparados por Mittell (2010, 2012, 2013, 2015), Scolari (2009a, 2009b, 2009c), Booth (2011) e Johnson (2012), percebemos que, mesmo que não tenha um manual ou fórmula a seguir, existem alguns elementos que agem sobre as unidades básicas da história e suas dinâmicas e que podem ajudar a nesse reconhecimento.

Mediante um comparativo entre o entendimento e a visão de cada autor, identificamos e listamos alguns mecanismos que não são necessariamente paradigmáticos, mas se mostraram recorrentes como marcas de uma narrativa complexa: *multiplicidade de personagens*, *multiplicidade de fios narrativos*, *variação de temporalidade*, *fruição episódica e seriada* e *movimentação centrípeta e centrífuga*. Para entendermos como esses elementos atuam em uma narrativa a ponto de torná-la complexa e engajar o público, procuramos identificá-los e analisar a lógica de cada um a partir da primeira temporada (*The Maze*) da série televisiva *Westworld*.

Quando falamos de *Westworld*, podemos notar um grau de complexidade narrativa a partir do momento em que a tratamos como uma metaficção em que histórias são encaixadas na trama principal. Essa referência e transição entre níveis se torna ainda mais relevante quando pensamos na *fruição episódica e seriada* do programa televisivo. *Westworld* é uma série cuja estrutura é essencialmente *seriada*, o que implica um final aberto a cada episódio e em tramas que fluem durante toda a temporada. Contudo, por

meio de seu nível *hipodiegético* – sonhos, lembranças, as narrativas programadas para os anfitriões etc. -, encontramos características *episódicas* nas narrativas base dos anfitriões e nas aventuras dos convidados, que contam sempre com um desfecho, ou seja, seguem o protocolo do início, meio e fim.

A essência estrutural *seriada* somada à multiplicidade de personagens exige de *Westworld* uma *multiplicidade de fios narrativos* divididos em dois arcos centrais (bastidores do parque e os acontecimentos no próprio parque), guiados principalmente por cinco personagens: Dolores, Maeve, William/Homem de Preto, Dr. Ford e Bernard, com tramas ricamente elaboradas. Essas tramas desenvolvem-se intermediando movimentação *centrífuga* (durante os primeiros e últimos episódios), quando os espectadores são apresentados à gama de personagens, e *centrípeta* (por volta da metade da temporada), em que os espectadores imergem mais no fator psicológico dos personagens. Isso demonstra que, ao invés de inviabilizar a outra, a combinação de ambas eleva a complexidade e a profundidade da série a outro patamar.

Além disso, a quantidade de fios e a estrutura polifônica gerada a partir da multiplicidade de personagens reforça uma tendência apontada por Scolari (2009a) a respeito de diversos personagens possuírem um mesmo status narrativo ou ao menos muito próximo.

Em *The Maze* o tempo transcorre de forma distinta para humanos (linear) e para anfitriões (tempo circular)¹⁴, enquanto marionetes de suas narrativas base. Isso contribui para condicionar a cabeça do espectador e levá-lo a pensar que as tramas estão cronologicamente organizadas. Entretanto, a estrutura narrativa de *Westworld* é composta por mecanismos que atuam sobre o nível discursivo (como a montagem e elipses) e mexem com a ordem cronológica da história.

Além de uma estrutura não linear, *Westworld* apresenta outras variações de temporalidade, por meio de deslocamento temporal (BOOTH, 2011) pela temporalidade da memória, representada pelos relatos dos personagens e flashbacks.

Dessa forma, *Westworld* implica um verdadeiro quebra-cabeça discursivo que não apresenta letreiros ou sinais nítidos que nos ajudem a localizar em que período as tramas se passam. Para isso, não basta analisar um episódio somente. É necessário embarcar na temporada inteira, juntando peça por peça a fim de organizar os desafios temporais

¹⁴ Com exceção de Bernard.

(flashbacks e *flash forwards*) apresentados por lembranças dos personagens ou pela própria montagem em si.

Westworld nos ajuda a perceber e compreender as dinâmicas de uma narrativa complexa ao engajar o público por meio do desafio de acompanhar a *multiplicidades de personagens e fios narrativos* em uma narrativa fortemente *seriada*; de resistir à montanha-russa imersiva proporcionada pela variação entre *movimentação centrífuga e centrípeta* durante a temporada; ou de remontar a estrutura em quebra-cabeça gerada pela *variação de temporalidade* que incide sobre a ordem cronológica e o deslocamento temporal.

REFERÊNCIAS

ANAZ, S. A. Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de *Westworld*. **Famecos**, v. 25, n. 2, p. 1-17, maio/jun./jul./ago. 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/28492>. Acesso em: out. 2019

BOOTH, P. **Memories, temporalities, fictions**: temporal displacement in contemporary television. *Television & New Media*, v. 12, n. 4, p. 370-388, jul. 2011.

CAPANEMA, L. Metalepse em *Capitu*: transgressões narrativas na ficção televisual. In: **XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, set. 2016. *Anais* [...]. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1692-1.pdf>. Acesso em: nov. 2019.

CAMPOS, F. **Roteiro de Cinema e Televisão**: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARLOS, C. S. **Em tempo real**: *Lost*, 24 Horas, *Sex and the City* e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JIMÉNEZ, J. G. **Narrativa audiovisual**. 3. ed. Madrid: Catedra, 2003.

JOHNSON, S. **Tudo o que é ruim é bom para você**: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LA TORRE, T. **Historia de las series**. Barcelona: Roca Editorial, 2016.

LOPES, A.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MITTELL, J. *Television and american culture*. New York: Oxford University Press, 2010.

MITTELL, J. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. *Matriz*, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MITTELL, J. The qualities of complexity: vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, J.; PEACOCK, S. *Television aesthetics and style*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. *E-book*.

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

O QUE é força centrífuga?. *Colégio Web*, 2016. Disponível em: <https://www.colegioweb.com.br/noticias/o-que-e-forca-centrifuga.html>. Acesso em: 28 abr. 2019.

SCOLARI, C. A. Ecología de la hipertelevisión: Complejidad narrativa, simulación y transmedialidad en la televisión contemporánea. In: FECHINE, Y. *Televisão digital: desafios para a comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2009a. p. 174-201.

SCOLARI, C. A. The grammar of hypertelevision: an identikit of convergence fiction television (or, how television simulates new interactive media). *Journal of Visual Literacy*, v. 28, n. 1, p. 28-50, 2009b. Disponível em: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27653/scolari_jvl_grammar.pdf?sequence=1&isAllowed=y.