

O “CÍRCULO INFINITO” DO ETERNO RETORNO: REFLEXÕES SOBRE O
MÍTICO E O TRÁGICO NA SÉRIE *DARK*

Stamberg José da Silva Júnior¹
André Bonsanto²

RESUMO

O presente artigo visa compreender a jornada do herói na narrativa de ficção seriada alemã *Dark*. Para isso, realizamos uma análise imagético-discursiva que dialoga com autores da filosofia (Nietzsche, Cassirer), antropologia (Campbell, Leloup), psicologia (Cirulnyk, Balandier), literatura (Ésquilo, Lispector, Dostoievski) e comunicação (Jost). O objetivo é identificar como o mito e a tragédia – temas caros à filosofia pré-socrática – se fazem presentes em produções contemporâneas como a série supracitada. Os resultados apontam para uma reinterpretação clássica do mítico e do trágico na narrativa analisada.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Tragédia; Narrativa; Ficção Seriada; *Dark*.

THE “INFINITE CIRCLE” OF THE ETERNAL RETURN: REFLECTIONS ON
MYTHICAL AND TRAGIC IN THE SERIES *DARK*

ABSTRACT

This paper aims at understand the hero's journey in the German serial fiction narrative *Dark*. For that purpose, we will carry out an image-discursive analysis based on authors of philosophy (Nietzsche, Cassirer), anthropology (Campbell, Leloup) psychology (Cirulnyk, Balandier), literature (Esquilo, Lispector, Dostoievski) and communication (Jost). The objective is identify how myth and tragedy – crucial subjects to the pre-Socratic philosophy – are presented in contemporary productions such as the aforementioned series. The results show that the series can be understood as a classic reinterpretation of the mythical and the tragic.

KEYWORDS: Myth; Tragedy; Narrative; Serial Fiction; *Dark*.

INTRODUÇÃO

Os mitos são parte da experiência de criação humana. Eles se fazem presentes desde tempos imemoriais, consciente ou inconscientemente, em nossa jornada. No mundo ocidental, o mito constitui a matéria-prima da tragédia grega, que nasce inserida

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo - pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. E-mail: stambergjunior@gmail.com

² Professor colaborador e bolsista de Pós-doutorado (PNPD/CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense – UFF. E-Mail: andrebonsanto@gmail.com.

em um contexto cívico e religioso ligado à experiência transcendental com o deus Dionísio. Para os gregos pré-socráticos, os mais diversos âmbitos da vida não estão de todo separados, mas interligam-se numa união indissolúvel. O culto ao dionisíaco – esse espírito orgiástico associado à embriaguez e ao trágico, à noite e ao pessimismo – marcou um importante período da civilização hespérica.

Os relatos sobre Édipo escritos por Sófocles, por exemplo, frutos daquele momento da História, servem como base para a compreensão não apenas do mundo clássico ou da interpretação moderna deste, mas da ontologia do homem a todo momento: nossas angústias, dores, tristezas, sofrimentos, superações, alegrias, paradoxos e ambiguidades. Afinal, se “o paradoxo parece ser a única forma de qualquer coisa, a única condição imposta a todo ser” (BALANDIER, 1999, p.8), estamos condenados a mergulhar nos abismos que nos habitam.

A contradição existente em nós torna o mito um universo vivo: o ser e o vir a ser é respaldado pela sabedoria presente nas lições daqueles que nos antecederam e legaram-nos a existência, como nota Cassirer: “A contradição é o próprio elemento da existência humana. O homem não tem uma ‘natureza’, um ser simples ou homogêneo. Ele é uma mistura de ser e não-ser” (1994, p.35). A tragédia, enquanto parte inerente do mundo mítico, é o estilo por excelência da amargura e da dor: revela partes da experiência primordial no âmago de uma vida agri-doce e conflitante. O ser humano é uma agonia. Por sermos feitos de histórias, precisamos narrar essa agonia - o que pode ser realizado por meio das narrativas, pois estas “são o território da confusão, da ambiguidade, do múltiplo e da desordem” (PORTELLI, 2005, p.44). O mito, então, se faz por meio das mais diversas formas narrativas como as orais e, mais recentemente, as audiovisuais.

As narrativas de ficção seriada, por exemplo, são parte do cotidiano e do imaginário coletivo da contemporaneidade. Plataformas de streaming, como a *Netflix*, fornecem novas formas de narrar os velhos conflitos do ser humano. Segundo Jost (2012), a ligação entre o telespectador e as séries “é primeiramente o prazer que a repetição provoca, prazer enraizado na infância, quando pedíamos a nossos pais para que nos recontassem indefinidamente nossa história preferida” (2012, p.25). Essa sensação, que é evocada pelo mito, está presente em produções como a série *Dark*,

narrativa de ficção seriada alemã que teve sua primeira temporada exibida em 2017 e é dirigida por Baran Bo Odar.

Ao longo dos 18 episódios divididos nas até então duas primeiras temporadas³, *Dark* apresenta temas concernentes ao herói no processo de revelação dos segredos da natureza acerca da morte, do amor, do tempo, acerca da vida: “essa presença horrenda que você não estaria aqui se não fosse por ela. A primeira função de uma ordem mitológica tem sido reconciliar a consciência com esse fato” (CAMPBELL, 1990, p.31).

A série é protagonizada por *Jonas Kahnwald* (Louis Hoffmman), que após o suicídio do pai *Michael Kahnwald* (Sebastian Rudolph) e o desaparecimento do amigo *Mikkel Nielsen* (Daan Liebrenz), tenta descobrir os mistérios que envolvem a sua vida através de viagens no tempo. A atmosfera sombria de *Dark*, cuja base teórica do argumento está em autores da cultura alemã como Goethe, Nietzsche, Freud e Einstein, apresenta, assim, o retrato do interior de um herói em busca de si.

A série mostra vários trechos em que os pensamentos desses teóricos aparecem de forma explícita ou implícita. Alguns deles serão trabalhados ao longo deste trabalho. Nosso objetivo neste artigo é compreender – por meio de uma análise imagético-discursiva e a partir de pressupostos teóricos que perpassam os campos mitológico e trágico – como a busca pelo autoconhecimento e retorno ao passado na trajetória do herói reverbera no tempo presente e futuro de *Jonas* e dos personagens coadjuvantes.

O MÍTICO E O TRÁGICO EM *DARK*

“A diferença entre passado, presente e futuro é somente uma persistente ilusão”. A frase de Albert Einstein é também a de abertura da série *Dark*. Nas primeiras imagens, o sol no horizonte exhibe sua majestade em meio a uma floresta escura, que pode representar, segundo Campbell, “o mistério das profundezas escuras que transcendem o horizonte da consciência” (2008, p. 46). Não se sabe, ao certo, se é alvorada, aurora ou crepúsculo. De cima, seguimos pela imensidão da floresta da cidade

³ Uma terceira temporada de *Dark* está prevista para estrear em junho de 2020. As análises e reflexões deste trabalho estarão baseadas primordialmente nas narrativas produzidas pela primeira temporada da série.

de *Winden*. Surgem fotografias antigas e recentes dos personagens que estamos em breve por conhecer. As figuras estão pregadas numa parede e conectadas por fios, como se formassem uma teia. Granadas, armas e outros objetos bélicos também podem ser vistos: a batalha da jornada do herói está prestes a começar. Ao fundo, ouvimos a voz do narrador, que diz:

Acreditamos que o tempo decorre de forma linear, que ele avança uniformemente para sempre até o infinito. Mas a diferença entre passado, presente e futuro não passa de uma ilusão. O ontem, o hoje e o amanhã não são consecutivos, mas estão conectados em um círculo infinito. Tudo está conectado (DARK, 2017).

O primeiro episódio da narrativa, intitulado “Segredos”, traz nos minutos iniciais um dos mistérios mais pertinentes sobre a natureza que os povos antigos já propagavam: o poder cíclico desta, sua tendência à repetição, seu horror aquilo que é teleológico, como acrescenta Cassirer:

A importância dos fenômenos do céu nunca fora completamente negligenciada. O homem deve ter percebido logo o fato de que toda a sua vida dependia de certas condições cósmicas gerais. O nascer e o pôr-do-sol, da lua e das estrelas, o ciclo das estações – todos esses fenômenos naturais são fatos conhecidos que tem um papel importante na mitologia primitiva [...] Um organismo nunca está localizado em um único instante. Em sua vida, três modos de tempo – passado, presente e futuro – formam um todo que não pode ser dividido em seus elementos. [...] Não podemos descrever o estado momentâneo de um organismo sem levar em consideração a sua história e sem referi-lo a um estado futuro para o qual este estado é apenas um ponto de passagem (1994, p.71).

No pensamento mítico, assim como no trágico, a natureza é criação, manutenção e destruição. O espaço e o tempo que lhe dão forma são vistos “como forças misteriosas que governam todas as coisas, que regem e determinam não só a vida mortal, mas também a vida dos deuses” (CASSIRER, 1994, p.73). Nos moldes como nos fez pensar Dostoievski, em suas “Memórias do subsolo” é possível observar em *Dark* uma natureza horrenda, dionisíaca, “que não nos consulta; que é preciso aceitá-la tal como ela é, e não como a imaginamos” (DOSTOIEVSKI, 2000, p.42).

O destino revelado por meio de uma natureza caótica e cega em contraposição ao livre-arbítrio é um dos pontos nevrálgicos da série, que parece propor um estado de repetição do mesmo. Diante do trágico destino dos personagens, a afirmação das coisas como são, o “sim” à vida da forma como ela é – aquilo que Nietzsche (2003) chamava *amor fati* a partir de um *eterno retorno* – também aparece nas entrelinhas da série, algo que será explorado mais à frente neste estudo.

Estamos em 21 de junho de 2019. O sótão aparece em um claro-escuro jogo de luz. Há uma lamparina acesa. Nas paredes, imagens de buracos negros pintados à mão exibem o caos originário: são retratos da alma sensível de *Michael*. Ao fundo, um porta-retrato com a recordação da família *Kahnwald*: *Ines* (mãe adotiva de *Michael*, interpretada por Angela Winkler), *Hannah* (esposa, interpretada por Maja Schone) e *Jonas* (filho). A câmera se aproxima. *Michael* sela, com sua língua, uma carta em cujo lado do destinatário lê-se: “Não abrir antes do dia 4 de novembro, às 22:13”. As vestes pretas de *Michael* estão desgastadas e aparentemente sujas. Ele pega um pequeno banco situado no cômodo outrora utilizado como ateliê. Sobe no objeto. No olhar, um profundo vazio exala os derradeiros momentos de sua existência. Envolve a corda em seu pescoço. Empurra o banco. Todo o seu corpo treme até o suspiro final. O foco da câmera se volta para o retrato da família *Kahnwald* e para a carta deixada pelo suicida. O que teria sido escrito na missiva?

Jonas acorda assustado após mais um pesadelo. Depois de tomar a medicação, o adolescente de 16 anos vai até a sala. Estamos na manhã de 4 de novembro de 2019. O herói é surpreendido ao tentar ligar a luz: não há. Abre a geladeira. Pega a garrafa de leite e cheira: “há algo de podre”, como diria Shakespeare (1999) em *Hamlet*. O cheiro não lhe agrada. Chama pela mãe duas ou três vezes sem obter respostas. Diz que a luz acabou de novo. *Hannah*, genitora de *Jonas*, está acima, no quarto, fazendo sexo com *Ulrich Nielsen* (Oliver Masucci). Os dois tem uma relação extraconjugal há anos e, nem *Jonas*, nem ninguém da família *Nielsen* sabem do caso. *Ulrich*, então, desce pela janela do quarto sem que *Jonas* veja e volta correndo pela floresta. Uma placa indica a direção para as cavernas de *Winden*, mas *Ulrich* continua o caminhar até a sua família que o esperava para o café da manhã. Lá, encontra os três filhos: *Martha*, *Magnus* e *Mikkel*, além da esposa *Katharina*.

Jonas está vestido com uma capa amarela e, em cima de sua bicicleta, percorre o caminho até a floresta: vai encontrar com seu terapeuta. É o primeiro dia de volta à convivência social e escolar desde que o pai suicidara-se: *Jonas* passara um tempo internado numa clínica terapêutica. O herói não sabe lidar com suas perdas, feridas, angústias e incertezas. Nós sabemos? Só se vive a vida se entregando a ela e não evitando-a. No percurso, *Jonas* visualiza de longe os vapores residuais deixados pela

usina nuclear instalada na cidade. O jovem vê um cartaz pregado num poste: há um garoto chamado *Erik Obendorf* que desaparecera recentemente. A caminhada com o terapeuta pela floresta, antes da aula, aponta algumas das feridas que *Jonas* carrega. Durante a conversa, na qual perguntas sobre “Como você ficou? Como foram esses dois meses?” o silêncio domina o olhar de *Jonas*.

No livro “Dizer é morrer”, Boris Cyrulnik discorre sobre “o estranho silêncio de quem tem a alma ferida”. Para o autor aqueles que possuem traumas são muito pungentes se calam, afinal, “dizer é uma falta inconfessável” (CYRULNIK, 2012, p.23). *Jonas*, então, pontua que ainda vê o seu pai, que ele o tenta falar por meio de sonhos. A linguagem simbólica do onírico pode revelar, segundo Jung “uma tentativa de compensação para algum defeito particular que existe na atividade do sonhador em relação à vida, ou pode datar de um trauma que tenha deixado marca” (2008, p. 53). Ao ser questionado sobre o que seu pai queria lhe dizer com essas aparições, *Jonas* grita: “O que acho que seria? Por quê? Por que ele se foi? Por que assim? Por que ele se enforcou, porra? E por que não deixou nenhuma nota? Nada que explique essa merda toda?” (DARK, 2017.). Dentro de uma caixinha com o símbolo da árvore da vida está a carta que *Michael* deixara e que *Jonas* ainda não sabe da existência. Quem guarda a missiva é *Ines*, sua avó. Ela espera ansiosamente, desde que tudo ocorrera, para abrir a carta. Será naquele mesmo dia, no horário indicado pelo remetente.

A família *Nielsen* toma seu café da manhã. *Mikkel* resolve fazer uma mágica com dois copos e um objeto dentro de um deles. O objeto some por um momento e reaparece no outro copo. “Incrível! Como você fez isso?”, questiona *Ulrich*. *Mikkel*, fã do mágico *Houdini* e caracterizado como tal, pontua: “Pai, a pergunta não é como, mas quando.” O “quando” é sobre o tempo: essa força avassaladora da qual não temos nenhum controle e que a série discorre a todo momento. Para Campbell, “a essência do tempo é o fluxo, a dissolução do momentaneamente existente: e a essência da vida é o tempo” (1997, p. 81). Sobre isso, poderíamos afirmar, conforme Cassirer (1994), que

Não estando mais num universo físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana [...]. O homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive, antes, em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e decepções, em suas fantasias e sonhos. “O que perturba e assusta o homem”, disse Epíteto,

“não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas”.
(CASSIRER, 1994, p.49).

Esse universo simbólico que vai permear *Dark*, seja ele por meio da mágica ou da ciência, aponta para a complexidade narrativa da série. A cena supracitada voltará a acontecer no passado quando 33 anos após o desaparecimento de *Mikkel, Ulrich* encontrar seu filho novamente. A ideia de um tempo que retorna, não-linear, e que é predeterminado está presente no pensamento mítico: “Todos temos a sorte predeterminada; a única exceção é Zeus, o rei dos deuses. Somente ele é livre entre imortais e homens” (ÉSQUILO, 2013, p.31), diria o *Poder* a *Hefesto* na tragédia *Prometeu Acorrentado*.

Em *Dark*, o discurso do narrador no quarto episódio intitulado *Vidas Duplas*, também corrobora com a ideia de um destino já traçado. Aqui, no entanto, não se visualiza uma sina ditada pelos deuses, mas também não nega os mistérios que o desconhecido possa revelar. Transcrevemos o trecho:

Procuramos o fio de Ariadne para nos guiar pelo caminho certo. Uma luz na escuridão. Adoraríamos saber nosso destino – para onde nos leva. Mas a verdade é que existe apenas um caminho por toda a eternidade. Predeterminado pelo começo e pelo fim – que também é o começo (DARK, 2017).

Para Campbell (1990), a eternidade não é nem futuro nem passado, mas uma dimensão do agora, que é eterno. Assim,

A repetição serve para reavivar o acontecimento primordial. [...] Esses movimentos padronizados os levaram a conceber a ideia de uma ordem cósmica: um ciclo universal escrito em escala ampliada, por assim dizer, no céu. A lua nasce, fica cheia e minguia. O sol nasce e se põe todos os dias. A ideia de um grande ciclo que sempre se repete surpreendeu os observadores dos céus como uma revelação muito mais magnífica e superior do que a dos poderes vegetal e animal e a cujas leis tudo se sujeitara [...] É um processo absolutamente impessoal e matematicamente mensurável com o qual as regras da civilização devem entrar em acordo. Esse é o conceito mítico básico das primeiras grandes civilizações. (CAMPBELL, 1990, p.38).

O pensamento de Campbell (1990) está em consonância com a ideia do eterno retorno de Nietzsche (2013), reiterado na narrativa por diversas vezes. Em linguagem metafórica, o filósofo trágico aponta para a imagem de um universo que assombra conforme seus ciclos: uma vida que pode vir a repetir-se infinitamente. A ideia do autor

é a de que isso se torne um imperativo existencial, uma afirmação incondicional do aqui-agora. O ponto crucial em sua filosofia é que possamos nos servir do potencial criador/destruidor do momento presente a fim de que a vida se torne uma obra de arte – uma espécie de criação de si mesma intensificada por um ativo querer desta existência da forma como ela se apresenta. “No homem estão unidos o criador e a criatura: no homem há matéria, fragmento, abundância, lodo, argila, absurdo, caos; mas no homem há também criador, escultor, dureza de martelo, o deus-espectador e o sétimo dia” (NIETZSCHE, 2002, p.34). Em várias passagens, mas principalmente no aforismo 341 de *A Gaia Ciência*, intitulado “O peso mais pesado”, Nietzsche (2013) revela quão surpreendente poderia ser para todos nós o retorno dessa mesma vida: amaríamos a nossa condição ou amaldiçoaríamos a nossa existência? O autor discorre, em seus aforismos, sobre um retorno da vida tal como ela se apresenta:

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor pensamento e o menor suspiro, o que há de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem – essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar – e tu com ela, poeira das poeiras!” Não te jogarias no chão, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio que assim falasse? Ou talvez já viveste um instante bastante prodigioso para lhe responder: “Tu és um deus e nunca ouvi coisa tão divina!” Se este pensamento te dominasse, tal como és, te transformaria talvez, mas talvez te aniquilaria; a pergunta: “queres isso ainda uma vez e um número incalculável de vezes?”, esta pergunta pesaria sobre todas as tuas ações como o peso mais pesado! E então, como te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar mais outra coisa que essa suprema e eterna confirmação, esse eterno e supremo selo! (NIETZSCHE, 2013, p.338).

A ideia de um eterno retorno revelar-se-á a *Jonas* por meio de uma sucessão de viagens no tempo após o desaparecimento de *Mikkel*. Reunidos na floresta na noite do dia 4 de novembro de 2019 (o dia marcado para *Ines* ler a carta), *Jonas*, *Mikkel*, *Bartosz*, *Magnus* e *Martha* vão até às cercanias das cavernas para pegar as drogas escondidas de *Erik Obendorf*, o garoto desaparecido. Ouvem um barulho. As luzes das lanternas começam a piscar. Todos têm medo por não entenderem o que está acontecendo. Começam a correr. *Jonas*, que segurara a mão de *Mikkel*, acaba tropeçando. Ao levantar-se, sua perda é exposta: vê a imagem de seu pai ensanguentado. Com medo,

continua a correr. Vai ao encontro dos amigos. Mas um deles está faltando. Onde está *Mikkel*? A pergunta correta deveria ser: Quando está *Mikkel*?

O desaparecimento ocorrera exatamente no horário em que *Michael* havia dito para abrir a carta. *Ines* lê a carta e chora, mas está altiva, no entanto. A cidade inteira se mobiliza em busca de *Mikkel*: já são dois garotos desaparecidos numa região em que nenhum crime ocorria 33 anos antes. O número, como a série apresenta, refere-se ao tempo percorrido para que todos os planetas da galáxia se alinhem com o sol: ou seja, para que volte ao ponto inicial e depois retorne. A repetição desse número (e a volta de determinados acontecimentos) leva a narrativa, na primeira temporada, a girar em torno de três tempos: 1953, 1986 e 2019 – sequencialmente 33 anos seguidos. A narrativa também mostra que o 33 está presente em diversas formas de enxergar a existência: Jesus tinha 33 anos quando morreu; Dante escreveu 33 cantos na sua Divina Comédia; o Salmo 33 é representativo, entre outros. A numerologia, que também é parte importante do mundo mítico, busca aqui uma certa regularidade dos fenômenos diante do caos dionisíaco e incontrolável: algo como descrevera os pitagóricos, fascinados pela ordem persistente na natureza. Para Balandier (1999), nas sociedades tradicionais nas quais o mito reinou, os números, a ordem primordial e o tempo original estão diretamente conectadas:

Nas sociedades tradicionais, o mito dita da ordem primordial, evoca e invoca o tempo original onde o caos foi ordenado; o tempo do começo e das potências que assumiram a função da criação. Exprime o poder da origem e, por esta razão, não precisa ser justificado. Funda e instaura uma continuidade capaz de resistir ao acontecimento ou dele se apropriar. É a referência de onde procede o saber coletivo que dá sentido ao universo humano, também aquela segundo a qual se regulam as condutas coletivas, segundo a qual os homens se ligam, se comunicam entre si e com o que lhes é exterior. (BALANDIER, 1999, p.25).

As luzes da cidade oscilam cada vez que uma viagem no tempo é realizada. Os pássaros caem do céu mortos e com os tímpanos estourados. As ovelhas morrem: “São animais muito sensíveis, se assustam por qualquer coisa”, diz um cientista que investiga os bichos ceifados. *Winden* é envolta em uma tempestade. A tempestade pode ser entendida não simplesmente como uma confluência climática, mas um chamado pelo não-ouvir da voz interior. “Essa cidade é um câncer”, dizem vários personagens sobre o lugar onde habitam. A ligação do município com uma doença se dá justamente pelos

segredos e não-ditos, pela metástase de um ressentimento presente em personagens que não se escutam, que não buscam a si: que adoecem em suas obscuridades. Esse subterrâneo de sentimentos também pode ser concatenado com o homem do subsolo dostoiévskiano, que também se dizia doente, mas não sabia ao certo do que se tratava. “Não entendo bulhufas da minha doença e não sei com certeza o que é que me dói” (DOSTOIEVSKI, 2009, p.11).

Enquanto procura desvendar os mistérios que envolvem sua existência a partir de viagens do tempo nas cavernas da cidade, *Jonas* acaba descobrindo, por meio de seu futuro eu, o horror: *Mikkel* sumiu porque estava preso no ano de 1986 (33 anos antes de 2019), ficaria lá até se casar com *Hannah*, se tornar *Michael* e ser o pai do próprio *Jonas*. Para Campbell (1997), o encontro com o pai é uma das temáticas mais avassaladoras da saga do herói, já que “o paradoxo da criação, do surgir das formas temporais a partir da eternidade, é o segredo germinal do pai” (CAMPBELL, 1997, p.81). Assim, a jornada de *Jonas*, o herói, passa necessariamente pelo autoconhecimento como ponto nevrálgico do encontro com o genitor.

O problema do herói consiste em penetrar em si mesmo (e, por conseguinte, penetrar no seu mundo) precisamente através desse ponto, em abalar e aniquilar esse nó essencial de sua limitada existência. O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias desse vasto e impecável cosmos são validadas na majestade do Ser. O herói transcende a vida em sua mancha negra peculiar e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia. (CAMPBELL, 1997, p.81).

Mas não é só o encontro com o pai que é avassalador em sua descoberta. *Jonas* é apaixonado por *Martha*, com quem teve relações sexuais no último verão. Ao conectar os pontos, fica abismado: se *Mikkel* é *Michael* – ou seja, seu pai – *Martha* é sua tia; além disso, a mãe de *Jonas*, *Hannah*, estava tendo relações sexuais com *Ulrich*, o avô do herói. A trágica sina do incesto é revelada. Como entender o assombro que o saber, que a decifração dos enigmas da natureza provoca? Interpretando Édipo em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche revela que:

Quando, por forças divinatórias e fatídicas, o véu do futuro é rasgado, calcada aos pés a lei da individuação e violado o mistério da natureza, uma monstruosidade antinatural – como o incesto – deve ser sua causa prévia. De

fato, como forçar a natureza a entregar seus segredos, senão opondo-lhe uma resistência vitoriosa, isto é, por meio de ações contra a natureza? [...] Aquele mesmo que resolve o enigma da natureza – essa esfinge bifforme – deve também, como assassino do pai e esposo da mãe, transgredir as mais sagradas leis da natureza. Sim, o mito parece nos murmurar aos ouvidos que a sabedoria, e justamente a sabedoria dionisíaca, é uma abominação antinatural; que aquele que, por sua sabedoria, precipita a natureza no abismo do nada, deve esperar também experimentar em si mesmo os efeitos da dissolução da natureza. “O gume da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza”, essas são as palavras terríveis que o mito grita para nós. (NIETZSCHE, 2011, p.47).

A impossibilidade diante de mudança da vida como ela se mostra, o incesto com sua tia e o assassinato (indireto) do pai levam o herói a um enigma (anti)natural prodigiosamente obscuro e complicado, sendo *Jonas* o causador da própria condição e, ao mesmo tempo, passivo diante da imagem de luz/sombra após fitar o abismo. Com as revelações que acabara de ter, o silêncio em *Jonas* está mais imperante do que nunca. Para Leloup (1999), o arquétipo de *Jonas* refere-se ao medo pelo autoconhecimento e a superação daquele a partir da coragem e da afirmação de si, afinal é por meio da dor, da separação, do sofrimento e do sangue que a vida nasce. Dialogando sobre o silêncio do Jonas bíblico Leloup (1999) discorre que “o silêncio que está nele não é a ausência de palavras, mas a mãe da palavra. E antes de se calar, antes de saborear a beleza do silêncio, ele deverá dizer sua própria palavra” (1999, p.13). Para o filósofo, este arquétipo pode revelar um eu paralisado, que se constitui como um obstáculo a si mesmo.

Jonas é aquele que prefere ficar deitado e quando a Voz Viva vem visitá-lo em seu íntimo, ele resiste. Jonas tem muito a nos ensinar sobre nossos medos, as nossas resistências, sobretudo sobre o que pode ser, para nós, um obstáculo à descoberta do nosso ser essencial verdadeiro e da missão que dela decorre. (LELOUP, 1999, p.6)

Relacionando o herói de *Dark* com o profeta bíblico homônimo, podemos salientar que ambos são “às avessas”. Ambos, aparentemente, parecem não voar alto, pois recusam o próprio vôo: um se esconde no porão do navio; o outro tenta mudar as coisas como são. Ambos são infelizes com o destino a que foram destinados: tanto um quanto o outro estão presos pelos nós de suas condições e reclamam a Deus ou ao universo, pelas suas lamentações. Podemos dizer, porém, que o herói de *Dark* – exposto ao erro, sendo presa do desejo e do sofrimento, mergulhado em luto eterno – não se

subjuga a um deus, mas é a própria divindade: uma máscara de Dionísio, tal como são os heróis trágicos no mundo grego. Conforme observa Nietzsche:

É tradição incontestável que a tragédia grega, em sua forma mais antiga, tinha como objeto único os sofrimentos de Dionísio e que por muito tempo o único herói presente no palco foi precisamente Dionísio. Mas pode-se afirmar com igual certeza, que antes e até Eurípedes jamais Dionísio deixou de ser o herói trágico e que todas as figuras célebres do teatro grego, Prometeu, Édipo, etc., não são mais que máscaras do herói original, Dionísio. Que por trás dessas máscaras se esconda um deus, essa é a causa essencial da “idealidade” típica tantas vezes admirada dessas gloriosas figuras. [...] O único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de figuras sob a máscara de um herói combatente e que, por assim dizer, se encontra enleado da rede individual. O deus se manifesta então, por seus atos e por suas palavras, como um “indivíduo” exposto ao erro. (NIETZSCHE, 2011, p.63).

Se do sorriso de Dionísio nasceram os deuses do Olimpo e de suas lágrimas, os homens, *Jonas* seria a existência de um deus despedaçado, visto que, por ter acesso ao conhecimento fundamental da unidade de todo o existente, a origem de seu sofrimento está no estado de individuação da divindade e seu renascimento. “Alguns homens precisam ser provocados e a experiência de sua iniciação acontece com a violência de um ‘rito de trovão’ dionisíaco” (HENDERSEN, 1964, p.149). A verdade de uma natureza dionisíaca e caótica revelada pelos mistérios da tragédia “se apodera de todo o império do mito como do simbolismo de seu conhecimento e exprime seu conhecimento tanto no culto público da tragédia como nas celebrações secretas dos mistérios dramáticos, mas sempre sob o véu do mito antigo” (NIETZSCHE, 2011, p.68).

Assim, vemos um herói permeado pela dor de sua condição: uma dor que deve aprofundar a vida na própria vida, intensificando-a. *Jonas* terá que encarar o risco que é viver, mesmo estando em negação, já que “a tarefa do herói é um objetivo que vai além do ajustamento biológico e conjugal: liberar a *anima* como o componente íntimo da psique, necessário a qualquer realização criadora verdadeira” (HENDERSEN, 1964, p.120). Ainda que seus sofrimentos não façam sentido algum para ele, *Jonas* terá que sofrer para poder ser inteiro: para ser aquilo que é. Na segunda temporada será revelado que *Jonas* foi quem escreveu e entregou a carta: ele é o motivo do suicídio do pai, já que nas mais diversas tentativas de tentar alterar o passado por meio das viagens no tempo, acaba por descobrir que fazer *Mikkel* retornar a 2019 é apagar sua existência. Isso porque, se o garoto voltar de 1986, *Jonas* não nascerá.

TEMPO MÍTICO E CIENTÍFICO

O discurso científico sobre o tempo também aparece na série, mas sempre sob um ponto de vista cético: “E assim, ao menos hipoteticamente, devido à anormalidade gravitacional, é possível dobrar o tempo e o espaço. Será que um dia conseguiremos viajar por um buraco negro e ver o que há além? E qual preço pagaríamos por isso? Até onde iriam os cientistas?” (DARK, 2017) diz um relojoeiro, que também é cientista, durante a exibição de um programa televisivo aos garotos desaparecidos da cidade de *Winden*. Esta busca científica pela verdade, em particular, parece nos lembrar, baseada nestas perspectivas filosóficas, que esta não é de todo absoluta, mas perspectivista, tal como nota Balandier: “Esta ciência vencedora tem menos segurança, menos certeza que a antiga. Não ousa mais afirmar que ‘o universo já não tem mais mistério’. Admite que suas construções do real sejam revogáveis e que seus efeitos possam ser perversos” (1999, p.38). Assim, tanto a magia quanto a ciência estão em busca da realidade das coisas.

Uma outra passagem que corrobora com a visão cética sobre a ciência é a frase de *Bernd Dopler*, um dos chefes da usina. Ao apresentar a *Claudia Tiedemman*, sua sucessora no cargo, os resíduos nucleares escondidos – pelos quais serão possíveis as viagens do tempo nas cavernas – o presidente da usina diz uma frase de Einstein: “O que sabemos é uma gota. O que não sabemos é um oceano”. (DARK, 2017) Com exceção de *Mikkel*, todos os outros desaparecidos serão encontrados mortos nos três tempos da série (1953, 1986 e 2019). Todos têm os olhos queimados: fitaram o assombro, o abismo do nada, os mistérios do universo. Podemos relacionar esse assombro com os mistérios do universo também em outras plataformas artísticas. Em *A Paixão segundo G.H* de Clarice Lispector, por exemplo, a autora parece nos questionar sobre a visão que a escuridão pode provocar: “Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? A lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais” (1988, p.15). Esse questionamento é próprio da busca pelo autoconhecimento, conforme argumenta Cassirer:

Pela negação e destruição da certeza objetiva do mundo externo, o cético espera trazer todos os pensamentos do homem de volta para o próprio ser. O autoconhecimento – declara – é o primeiro pré-requisito da auto-realização. Devemos tentar romper as cadeias que nos ligam ao mundo exterior para podermos desfrutar nossa verdadeira liberdade. (CASSIRER, 1994, p.54).

Nesse processo de conhecer-se e tornar-se a si próprio, estamos dispostos a olhar para o horror que é a existência, que é a nossa dor, sem nos cegar? Até onde iríamos para tentarmos entender o que somos? Nesse sentido, o autor acima mencionado nos faz refletir que: “É impossível penetrar o segredo da natureza sem ter estudado o segredo do homem. Devemos cumprir a exigência de auto-reflexão se quisermos manter nosso domínio sobre a realidade e seu sentido” (CASSIRER, 1994, p.43).

No final do primeiro capítulo da série, ouvimos uma canção que corrobora com a visão do autor da carta acerca da complexidade da vida e a relação desta com o tempo – com a coragem que se deve ter para enfrentar essa presença horrenda: “Nós caímos no fluxo do tempo/ Então despertamos de um sonho/ Mas em um piscar de olhos/ A noite retorna/ O futuro começa em algum lugar/ Em algum momento/ Não esperarei muito tempo/ O amor se cria na coragem/ Então não pense duas vezes/ Seguimos em rodas de fogo/ Através da noite, em direção ao futuro” (DARK 2017)

O trecho “O amor se cria na coragem” pode ser relacionado à ideia nietzscheana do *amor fati*, ou seja, o amor ao destino. Para Nietzsche (2006), é preciso que nos relacionemos com a vida de forma intensa, de maneira que afirmemos a existência e amemos também os sofrimentos e as dores. O caos, para o autor, é necessário para que se possa “dar à luz a uma estrela cintilante” (NIETZSCHE, 2006, p.68). Nesse sentido, o *amor fati* é um imperativo do qual Jonas parece não estar pronto, visto que tenta alterar o passado ao invés de acolhê-lo e de reatar com a própria história para “tentar recosturar os farrapos de um eu dilacerado” (CYRULNIK, 2012, p.53).

Todavia, a série vai apresentar, na segunda temporada, o jovem Jonas de 16 anos encontrando o seu “eu” 33 anos mais velho e depois o seu “eu” 66 anos mais velho que a idade da adolescência. O indivíduo de meia-idade, assim como o adolescente, ainda tenta alterar o passado da forma como foi, numa tentativa de negação de si e de sua história. O “eu” idoso, no entanto, quer que as coisas permaneçam: as cicatrizes e as feridas, as dores, os sabores e os dissabores: faria tudo de novo. O eu mais velho de Jonas já não é chamado assim. No futuro, todos o conhecem como Adam (ou Adão): o

homem demasiadamente humano, o além-homem (nas palavras de Nietzsche), o herói trágico que acolheu a si, que é criador e criatura de seu mundo. Ele é o responsável pela criação e destruição do universo tal como é e já não quer mais um outro: aceitou sua trágica sina e se tornou um homem forte.

Examinem a vida dos homens e dos povos melhores e mais fecundos, e perguntem se uma árvore que deve elevar-se altivamente nos ares pode viver sem o mau tempo e as tempestades; se a hostilidade e a resistência do exterior, se toda espécie de ódio de inveja, de teimosia, de desconfiança, de dureza, de avidez, de violência não fazem parte das circunstâncias favoráveis, sem as quais um grande crescimento, mesmo na virtude, poderia realmente ser possível? O veneno que mata o mais fraco é um fortificante para o forte - por isso ele não o chama de veneno. (NIETZSCHE, 2013, p.85).

Muito embora o personagem mais velho possa ser visto por alguns (e pelos “eus” mais novos de *Jonas*) como vilão, justamente por querer que as coisas se repitam da forma que foram, ele é o futuro daquele que um dia negou a si, mostrando que somos feitos por aquilo que gostaríamos que durasse e não dura; e constituídos daquilo que gostaríamos que desaparecesse, mas que permanece. O ato de criar a si mesmo é reconstruído – algo que a arte, por ser um dos processos criativos mais evidentes, também debatia, conforme Clarice Lispector: “Vou criar o que me acontecer. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”. (1988, p.33) *Adam*, o *Jonas* mais velho, não é um ser humano completo visto que “o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais. Ainda não foram terminadas – mas que estão sempre mudando.” (ROSA, 1963, p.37). Ele é, portanto, cheio de incompletudes que não tem cura, mas reinventou-se, tornou-se obra de arte, reconstruiu sua própria imagem a partir de suas dores e acolheu o destino a ponto de enfrentá-lo com a coragem de um herói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que a experiência de si pode ser constituída, em grande parte, a partir das narrações. Como argumenta a psicanalista Maria Rita Kehl, “Na medida em que se transforma a memória traumática em narrativa, ou em história – tornamo-nos,

paradoxalmente, menos sensíveis ao que um dia foi sofrimento quase insuportável” (2015, p. 321). As narrativas e os mitos formam, assim, “um fator de compreensão e conhecimento mais profundo” (BALANDIER, 1999, p.43) que o homem estabelece com o mundo e consigo mesmo. Os temas de que tratam se atualizam, se agregam e combinam novas formas de engajar o homem em sua própria história. Na série *Dark*, o discurso mítico e trágico aliado ao científico levantam a complexidade de uma narrativa que se refere ao universo humano em suas múltiplas manifestações.

Nesse processo, a identificação com o herói surge, justamente, como um meio de orientação a fim de libertar o indivíduo do seu julgo – tornando-o capaz de atingir o querer-viver e redescobrir a alegria do momento presente: esse instante extraordinário repleto de dores e dissabores. Com isso, concluímos que tanto o mítico quanto o universo trágico, conforme mostramos, são extemporâneos e fundem-se, em *Dark*, a fim de construir uma narrativa capaz de nos afetar e nos guiar na jornada do tornar-se quem se é. Perdoar a seu próprio Eu e fazer o movimento de aurora é ascender à escala do autoconhecimento no tempo que for pra ser. Afinal, tudo tem seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALANDIER, Georges. **O Dédalo**. Para finalizar o século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**: com Bill Moers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

_____. **Mito e transformação**. Tradução: Frederico N. Ramos. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

_____. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CYRULNIK, Boris. **Dizer é morrer**. A vergonha. São Paulo: Martins Fonte, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DARK. (Temporada 1). [Série] Direção: Baran bo Odar. Roteiro: Baran bo Odar; Jantje Friese. Produção: Baran bo Odar, Jantje Friese, Wiederman & Berg Filmproduktion, Justyna Musch, Quirin Berg, Max Wiedermann. Alemanha: Netflix, 2017. Streaming, cor. 10 episódios.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: EURÍPEDES ... [et al.]. **O Melhor do Teatro Grego**: Prometeu Acorrentado, Édipo Rei, Medeia, As Nuvens. Tradução: Mário da Gama Kur. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HENDERSEN, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d, Cap.2, p.104-107, 1964.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução: Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana** – danças piruetas e mascaradas. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LELOUP, Jean-Yves. **Caminhos da realização**. Dos medos do eu ao mergulho no ser. São Paulo: Editora Vozes, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

_____. _____ **Além do Bem e do Mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.

_____. **Assim falava Zarathustra**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia** ou Grécia e pessimismo. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011.

_____. **Ecce Homo**. Tradução: Marcelo Bakes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

PORTELLI, Alessandro. A lógica das narrativas e a aprendizagem da diferença na pesquisa de campo. In: WHITALKER, D.C.A.; VELOSO, T.M.G (orgs) **Oralidade e**



Subjetividade: os meandros infinitos da memória. Campina Grande: EDUEPB, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: J. Olmpio, 1963.

SHAKESPEARE, William. **The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.** Londres: Moby Lexical Tools, 1999.

Recebido em 30 de abril de 2020

Aprovado em 30 de maio de 2020