



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS

Stamberg José da Silva Júnior

**DO GÊNESIS AO APOCALIPSE: MITO, OCULTISMO E ANTI-ILUMINISMO EM
DARK**

Florianópolis
2025

STAMBERG JOSÉ DA SILVA JÚNIOR

**DO GÊNESIS AO APOCALIPSE: MITO, OCULTISMO E ANTI-ILUMINISMO EM
DARK**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como parte do requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas.

Área de Concentração: Condição Humana na Modernidade

Linha de Pesquisa: Modernidade e Globalização

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz

Coorientador: Prof. Dr. Marcos Freire Montysuma

Florianópolis

2025

Silva Júnior, Stamberg José

Do Gênesis ao Apocalipse : Mito, Ocultismo e Anti-Iluminismo na série Dark / Stamberg José Silva Júnior ; orientador, Alexandre Fernandez Vaz, coorientador, Marcos Montysuma, 2025.

200 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. Mitologia Cristã. 3. Netflix. 4. Ocultismo. 5. Romantismo. I. Fernandez Vaz, Alexandre. II. Montysuma, Marcos. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. IV. Título.

Stamberg José da Silva Júnior

Do Gênesis ao Apocalipse: mito, ocultismo e anti-iluminismo em Dark

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 13 de março de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

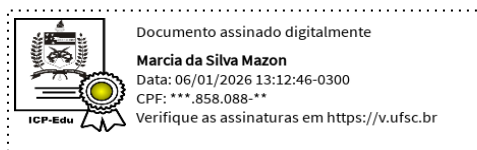
Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.
EED/CED/UFSC

Prof.(a) Denise Tavares da Silva, Dra.
Universidade Federal Fluminense

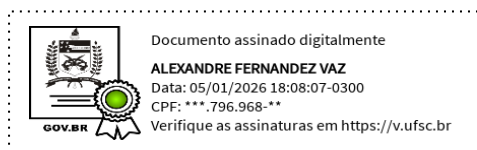
Prof. Marcos de Camargo Von Zuben, Dr.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Prof. José Carlos Freire, Dr.
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2025.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, meu amigo Quihoma (apoio superimportante na experiência extra-pesquisa), orientadores e professores (da graduação, do mestrado, do doutorado e das respectivas bancas), além da minha psicanalista. Ao PPGICH e à Capes, pelo apoio necessário para que +a pesquisa ocorresse. À Vida, por me permitir estar aqui: atento, forte, com saúde e sem tempo para temer a Morte.

Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – De repente – a floresta.

Clarice Lispector, no livro “Felicidade Clandestina”.

É certo que sou uma floresta e uma noite de árvores escuras: mas quem não receia minha escuridão, também encontra rosas sob os meus ciprestes.

Friedrich Nietzsche, no livro “Assim Falou Zaratustra”.

Não carrego culpa por ser insociável, ainda que, em certos momentos, o arrependimento me pese, pois a solidão é afiada e cruel. Mas quando me aventuro ao mundo, sinto que traio algo em mim – como se procurasse amor no lugar onde ele nunca floresce.

Susan Sontag, no livro “Como a Consciência é Enredada na Carne: Diários e Cadernos”.

RESUMO

Buscando visibilizar as dinâmicas de compreensão culturais do contemporâneo por meio do mito, este trabalho discute a atualidade das diferentes concepções acerca da Criação, Destruição, Paraíso, Adão e Eva a partir da série *Dark*, alocada na plataforma de streaming da *Netflix*. Dessa maneira, parte das seguintes proposições: a de que a narrativa de ficção seriada realiza uma nova interpretação acerca da concepção mítica de paraíso e apocalipse, atribuindo ao tempo (e à tentativa científica de manejo deste) o ato de criar e o de destruir o mundo; a ideia de que a narrativa compreende a modernidade e seu processo teleológico de busca de paraíso na terra, não como o desenvolvimento do progresso científico, mas como a realização de um cenário futurístico caótico, desesperador, distópico e anti-iluminista; a proposta de que a série apresenta duas formas de concepção acerca sobre Adão e Eva: uma fincada na ortodoxia católica (agostiniana) e outra baseada no gnosticismo/esoterismo cristão; a suposição de que *Dark* utiliza dos arquétipos do masculino (Adão) e do feminino (Eva) para construir personagens que são genitores e senhores dos mundos (e destinos) os quais habitam, mas que estão à mercê da contingência, atribuindo um sentido extra-humano na condução do destino e sugerindo o esfacelamento do ideal de liberdade do indivíduo; a concepção de que o fruto proibido e o pecado, na série, nascem a partir da monstruosidade causada pelo manejo indiscriminado da ciência à serviço do ideário de perfeição humano. Para seguir este percurso, o estudo se centraliza em quatro objetivos específicos que apresentam possibilidades para a viabilização do propósito inicial: Investigar o contexto sócio-histórico e estético alemão em que pôde emergir a série *Dark*, sobretudo os movimentos romântico e expressionista; Discutir a relação entre mito, ocultismo, e ciência, destacando a maneira em que a produção cinematográfica aborda o tema; Pesquisar as origens das ideias cristãs acerca do paraíso e do apocalipse; Analisar as metáforas, conteúdos simbólicos e mitológicos que a série apresenta para compor sua narrativa complexa, realizando uma ponte com a contemporaneidade. O estudo utiliza uma hermenêutica interpretativa que tem a análise fílmica como método, mas que abrange pressupostos da Psicologia Analítica, da Antropologia e da Filosofia como técnicas recursivas de compreensão. Assim, analisa a mise-en-scène, a paleta de cores, o discurso, o enredo e a construção narrativa para, dessa maneira, discutir o contemporâneo. A partir dos resultados obtidos com a pesquisa, é ressaltado o conteúdo estético, semântico e simbólico da narrativa de ficção seriada eleita a melhor original da *Netflix* em 2020, destacando ainda as alegorias cristãs e sua importância no inconsciente coletivo.

Palavras-chave: Mito; Romantismo; Expressionismo; Santo Agostinho; Gnosticismo.

ABSTRACT

Seeking to make visible the dynamics of cultural understanding of the contemporary through myth, this paper discusses the current relevance of the different conceptions about Creation, Destruction, Paradise, Adam and Eve based on the series *Dark*, hosted on the Netflix streaming platform. Thus, it starts from the following propositions: that the serialized fiction narrative makes a new interpretation about the mythical conception of paradise and apocalypse, attributing to time (and the scientific attempt to manage it) the act of creating and destroying the world; the idea that the narrative understands modernity and its teleological process of searching for paradise on earth, not as the development of scientific progress, but as the realization of a chaotic, desperate, dystopian and anti-Enlightenment futuristic scenario; the proposal that the series presents two forms of conception about Adam and Eve: one rooted in Catholic orthodoxy (Augustinian) and the other based on Gnosticism/Christian esotericism; the assumption that *Dark* uses the archetypes of the masculine (Adam) and the feminine (Eve) to construct characters who are parents and masters of the worlds (and destinies) they inhabit, but who are at the mercy of contingency, attributing an extra-human meaning to the direction of destiny and suggesting the crumbling of the ideal of individual freedom; the conception that the forbidden fruit and sin, in the series, arise from the monstrosity caused by the indiscriminate use of science in the service of the ideal of human perfection. To follow this path, the study focuses on four specific objectives that present possibilities for making the initial purpose viable: Investigating the German socio-historical and aesthetic context in which the *Dark* series emerged, especially the romantic and expressionist movements; Discussing the relationship between myth, occultism, and science, highlighting the way in which film production approaches the theme; Researching the origins of Christian ideas about paradise and the apocalypse; Analyzing the metaphors, symbolic and mythological content that the series presents to compose its complex narrative, creating a bridge with contemporary times. The study uses interpretative hermeneutics that is based on film analysis as a method, but which encompasses assumptions from Analytical Psychology, Anthropology and Philosophy as recursive techniques of understanding. In this way, it discusses the contemporary based on the results obtained from the research, highlighting the aesthetic, semantic and symbolic content of the serial fiction narrative elected the best Netflix original in 2020.

Keywords: Myth; Romanticism; Expressionism; Saint Augustine; Gnosticism.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Bernd Doppler discursa na inauguração da construção da usina
- Figura 2: O apocalipse provocado pela fissão nuclear
- Figura 3: Experimentos científicos são vistos como acachapantes
- Figura 4: Jonas entra na caverna e desvenda os segredos da sua história
- Figura 5 Ulrich entra na caverna e fica preso em um tempo distinto ao seu
- Figura 6: Claudia entra na gruta e descobre o “lado sujo” da usina que preside
- Figura 7: Bunker é local diverso utilizado pelos personagens que encontram suas verdades
- Figura 8: Tronte encontra o corpo de seu filho Mads
- Figura 9: H.G.Tannhaus realiza experimento no bunker
- Figura 10: H.G.Tannhaus apresenta a figura da triquetra ao Estrangeiro
- Figura 11: Triquetra encontrada por Ulrich no portal do tempo localizado em uma das cavernas da cidade de Winden
- Figura 12: Triquetra entre os papéis do Estrangeiro indicando a integração entre os tempos
- Figura 13: Triquetra no centro da Tábua de Esmeralda
- Figura 14: Triquetra encontrada no caderno que revela o destino dos personagens
- Figura 15: Triângulo aparece na capa do livro diegético Uma Jornada através do Tempo
- Figura 16: Triângulo como símbolo da energia nuclear
- Figura 17: Figuras de Hermes Trismegisto e da Tábua de Esmeralda no hospital
- Figura 18: Plano fechado na Tábua de Esmeralda exposta em quadro
- Figura 19: Tábua de Esmeralda tatuada nas costas de Noah
- Figura 20: Tábua de Esmeralda tatuada no tórax de Bartosz
- Figura 21: Livro O Caibalion é lido pela personagem Elisabeth
- Figura 22: Os elementos alquímicos do Sol e da Lua em livro lido por Elisabeth
- Figura 23: Oroboros encontrado na caverna
- Figura 24: Árvore cabalística ao centro e fotos das quatro famílias ao redor
- Figura 25: Seita Sic Mundus Creatus Est

Figura 26: Reunião da seita Brit Lux

Figura 27: Jonas e Martha discutem. A personagem ainda não sabe que são parentes.

Figura 28: Jonas e Martha viram poeira em sacrifício para a salvação do mundo

Figura 29: Professor explica obra de Goethe

Figura 30: Personagens vivem acontecimentos repetidos em realidades paralelas, espelhadas e duplicadas

Figura 31: A realidade é duplicada e invertida na série

Figura 32: Os eventos ocorrem de forma semelhante em ambas as realidades

Figura 33: Personagens, em 1986, apontam para algo que ocorrerá depois

Figura 34: Elisabeth usa batom vermelho antes do sequestro

Figura 35: Ulrich alerta Helge para que este se defenda com mordida contra seus ofensores

Figura 36: Helge morde Ulrich após o alerta recebido

Figura 37: O Estrangeiro revela para Jonas que é a sua versão mais velha

Figura 38: Claudia mata ao seu eu da realidade paralela

Figura 39: Martha encontra ao seu eu de outra realidade (ao fundo, Eva, a versão mais velha de Martha)

Figura 40: Noah e seu eu mais jovem

Figura 41: A atmosfera sombria em Fausto

Figura 42: As sombras aterrorizam Cesare em Caligari

Figura 43: A mise-en-scène se torna cada vez mais densa

Figura 44: O jogo de luz e sombra da narrativa

Figura 45: Episódio com o título “Luz e Sombra”

Figura 46: Gradação de cores escuras e tons terrosos em Dark

Figura 47: Paleta de cores das cenas de Dark

Figura 48: Cores claras e fortes são atenuadas em meio à escuridão

Figura 49: Tons terrosos, cores escuras e pouca luz marcam a diegese, mesmo à luz do dia

Figura 50: Cenário caótico e pós-apocalíptico

Figura 51: Jonas acorda após mais uma noite de pesadelo

Figura 52: Helge tem um sonho ruim sobre lembranças do seu passado

Figura 53: Regina acorda assustada

Figura 54: O Estrangeiro/Adam carrega várias cicatrizes

Figura 55: Tronte mostra a Jana as marcas que seu pai lhes deixou

Figura 56: Cicatriz de lesão autoprovocada por Regina

Figura 57: Jonas e sua marca no pescoço após tentativa de suicídio

Figura 58: H.G.Tannhaus explica a teoria do gato de Schrödinger

Figura 59: Franziska discorre sobre buracos negros na sala de aula

Figura 60: Jonas e Martha usam o aparato para alterar as coisas no Entretempo

Figura 61: Máquina do tempo transforma os personagens em poeira de estrelas

Figura 62: Realidades distintas se tocam. Referência ao quadro A Criação de Adão, de Michelangelo

Figura 63: Martha encena peça Ariadne

Figura 64: Cartaz de Ariadne atrás de Martha

Figura 65: Jonas encontra o fio de Ariadne na caverna/labirinto

Figura 66: Michael se suicida assim como Egeu

Figura 67: H.G.Tannhaus é inventor bem como Dédalo

Figura 68: Livro publicado pela editora Mino Taurus

Figura 69: Imagem do labirinto associado ao tempo entre os papéis do Estrangeiro

Figura 70: Imagem do labirinto na parede do quarto do Estrangeiro

Figura 71: Cruzes indicam a iminência da morte da personagem em Nosferatu

Figura 72: As tentações de Mefistófeles

Figura 73: O embate entre o bem e o mal

Figura 74: A viagem no tempo a partir da partícula de deus

Figura 75: O Estrangeiro em seu quarto de hotel. Quadros remetem ao arquétipo de Jonas

Figura 76: Ampliação da imagem dos quadros para melhor visualização

Figura 77: Noah afirma ser o representante da arca

Figura 78: Noah consola Greta Doppler

Figura 79: Trinta e três ovelhas são encontradas mortas na série

- Figura 80: O narrador aborda a questão da origem
- Figura 81: A questão da origem criacionista
- Figura 82: Narrador questiona o propósito do humano
- Figura 83: O começo e o fim da mesma coisa
- Figura 84: Capítulo intitulado "Vida e Morte"
- Figura 85: Sic Mundus Creatus Est
- Figura 86: Brit Lux (Que haja Luz)
- Figura 87: H.G.Tannhaus constrói uma máquina do tempo
- Figura 88: Adão e Eva (1537). de Lucas Cranach
- Figura 89: Quadro compõe a mise-en-scène de Dark
- Figura 90: Abertura da terceira temporada com indicação do fruto proibido
- Figura 91: A versão criança e a versão idosa do filho do casal (ao lado das maçãs)
- Figura 92: O fruto proibido na mão da versão criança do Infinito
- Figura 93: O Infinito e o fruto proibido
- Figura 94: Adam tenta assassinar Martha para que ela não gere a criança
- Figura 95: Primeiríssimo plano de Adão
- Figura 96: Primeiríssimo plano de Eva
- Figura 97: Jonas (Adam jovem) e Eva (Martha idosa) em frente ao quadro de Cranach e sobre a árvore genealógica geradas pelo casal
- Figura 98: O ser desejante e o ser desejado em cores contrastantes
- Figura 99: Katharina deseja encontrar o filho desaparecido
- Figura 100: Quadro A Queda dos Condenados (1620)
- Figura 101: Quadro A Queda dos Condenados, de Rubens (1620), em Dark
- Figura 102: Ciclo infinito de vida e morte
- Figura 103: Capa do disco Kreator na série
- Figura 104: Elementos masculino e feminino e sua integração ao centro
- Figura 105: Contagem do tempo para a chegada do Apocalipse
- Figura 106: Donnie e Jonas, respectivamente, tomam medicamentos psiquiátricos
- Figura 107: Calendários em Dark e em Donnie Darko, respectivamente, em contagem regressiva

Figura 108: Dias e horários do fim do mundo são previamente conhecidos em Dark e Donnie

Figura 109: Livros sobre viagens no tempo em Dark e Donnie Darko, respectivamente

Figura 110: A morte das amadas dos protagonistas em Dark e Donnie Darko, respectivamente

Figura 111: Coelho representando a morte em Dark e Donnie Darko, respectivamente

Figura 112: Personagens com apenas um olho funcional em Dark e em Donnie, respectivamente

Figura 113: Cartas revelam segredos e conduzem destinos

Figura 114: Sofás em lugares improváveis

Figura 115: Figurinos semelhantes entre as produções

Figura 116: O Anticristo

Figura 117: Livro cujas páginas indicam a data do Apocalipse

Figura 118: Crianças encontradas mortas

Figura 119: Pássaros caem do céu

Figura 120: Ovelhas mortas

SUMÁRIO

Introdução	20
1. O Espírito Romântico Alemão e suas Raízes	33
1.1 A Crítica à Modernização	41
1.2 A Verdade nas Profundezas	45
1.3 Religião, Ocultismo e Alquimia	48
1.3.1 Triquetras e Triângulos	50
1.3.2 Tábua de Esmeralda e Hermetismo	55
1.3.4 Oroboros	57
1.3.5 Árvore Cabalística	59
1.3.6 Seitas Ocultas	60
1.3.7 Numerologia: o 33	62
1.4 O Amor Impossível	63
1.5 Goethe, Duplicidade e a Cisão do Eu	65
2. As Profundezas Expressionistas	74
2.1 Luz e Sombra	82
2.2 Pesadelos e Cicatrizes	88
2.3 Fantástico e a Mitologia	92
Mitologia Grega	97
Mitologia Cristã	101
3. Mito, Criação e Destruição	107
3.1 Gênesis, Adão e Eva	128
Para além de Santo Agostinho: a visão gnóstica	149
3.2 Paraíso e Apocalipse	167
Considerações Finais	199
Referências	201

Introdução

Neste estudo, parto do pressuposto de que o mundo e o modo de pensamento daquilo que se convencionou chamar, na modernidade, de “mágico”, diz respeito a elementos simbólicos e imaginários impressos no humano (e fora dele) na busca de um eixo que o conecte à vida. As narrativas míticas, nessa concepção, são guias cuja orientação está no despertar do processo de maturidade do humano e(m) seus diversos meandros e tecem caminhos para a descoberta de si, do outro e dos processos de criação e destruição da natureza. Isso em nada se contrapõe ao método científico – como fazem várias das distorções que vivemos hoje – mas o auxilia à medida que enriquece o vasto campo da psique humana.

De que outra forma podemos compreender o presente e o futuro senão olhando para o que nos foi legado do passado? As diversas narrativas circunscritas no imaginário contemporâneo se relacionam com imagens conscientes e inconscientes e revelam um modo de ser/estar no mundo em interminável troca entre o sujeito e as representações simbólicas as quais se identifica, produz e reproduz.

Eixos centrais do Ocidente, o método científico, a democracia e a laicidade têm estado sob ataque constante em meio à cacofonia das mais diversas teorias da conspiração, como a da Terra plana, que ganham robustez e influenciam governos, decisões e projetos políticos. Tomando por base o sentido literal do criacionismo, essas abstrações se desvirtuam da conexão transcendente, mas simultaneamente imanente¹, dos símbolos e tensionam delineamentos concretos perigosos, que causam desinformação, crimes e morte. Os mitos são interpretados, nesse ângulo, em termos de prosa e não de poesia, em termos de denotação e não de conotação.

As mitologias e cosmogonias continuam tendo tensas e intensas implicações na política, na ética e na estética, tornando inevitável o questionamento: o que nos leva a procurar, a transpor, a acreditar, a recompor, ainda hoje, essas histórias transmitidas desde tempos imemoriais? Essa é uma das perguntas que perpassam esse estudo e que está longe de ser, necessariamente, respondida por ele. Buscando

¹ “Shakespeare disse que a arte é um espelho voltado para a natureza, e é isso mesmo. Natureza é a sua própria natureza, e todas essas maravilhosas imagens poéticas da mitologia se referem a algo dentro de você. Quando sua mente se deixa simplesmente aprisionar pela imagem ali fora impedindo que se dê a referência a você mesmo, nesse caso você terá lido mal a imagem”. (CAMPBELL, 1991, p.59)

visibilizar as dinâmicas de compreensão culturais do contemporâneo, investigo a interpretação e atualidade das categorias míticas de Origem (Criação), Apocalipse (Destruição), Adão e Eva a partir da série *Dark*.

Cultivo as seguintes hipóteses de investigação: a proposição de que a narrativa de ficção seriada realiza uma nova interpretação acerca da concepção mítica de paraíso e apocalipse, atribuindo ao tempo (e à tentativa científica de manejo deste) o ato de criar e o de destruir o mundo; a ideia de que a narrativa compreende a modernidade e seu processo teleológico de busca de paraíso na terra, não como o desenvolvimento do progresso científico, mas como a realização de um cenário futurístico caótico, desesperador, distópico e anti-iluminista; a proposta de que a série apresenta duas formas de concepção acerca sobre Adão e Eva: uma fincada na ortodoxia católica (agostiniana) e outra baseada no gnosticismo/esoterismo cristão; a suposição de que *Dark* utiliza dos arquétipos do masculino (Adão) e do feminino (Eva) para construir personagens que são genitores e senhores dos mundos (e destinos) os quais habitam, mas que estão à mercê da contingência, atribuindo um sentido extra-humano na condução do destino e sugerindo o esfacelamento do ideal de liberdade do indivíduo; a concepção de que o fruto proibido e o pecado, na série, nascem a partir da monstruosidade causada pelo manejo indiscriminado da ciência à serviço do ideário de perfeição humano.

Delineio como objetivo geral compreender o modo como a série interpreta e a forma em que aborda as ideias míticas aqui estudadas. Neste percurso, o estudo se centraliza em quatro objetivos específicos que apresentam possibilidades para a viabilização do propósito inicial: Investigar o contexto sócio-histórico e estético alemão em que pôde emergir a série *Dark*, sobretudo os movimentos romântico e expressionista; Discutir a relação entre mito, ocultismo, e ciência, destacando a maneira em que a produção cinematográfica aborda o tema; Pesquisar as origens das ideias cristãs acerca do paraíso e do apocalipse; Analisar as metáforas, conteúdos simbólicos e mitológicos que a série apresenta para compor sua narrativa complexa, realizando uma ponte com a contemporaneidade.

Por que a escolha de *Dark*, especificamente, e não outras séries? A obra teve impacto considerável na recepção do público e tem uma base de fãs brasileiros

bastante significativa². Envolvendo mistério, suspense e ficção científica, a narrativa germânica foi uma das primeiras fora do circuito anglófono a se destacar na *Netflix*, tendo conquistado o prêmio *Grimme-Pries*, um dos mais importantes do audiovisual alemão. Além disso, é basilar compreender o movimento que se tem feito na produção audiovisual atual, sobretudo nas narrativas de ficção seriada de sucesso em tempos de *streaming*.

Alocada na plataforma de *streaming*³ da *Netflix*, a série apresenta, em suas três temporadas⁴, uma estrutura diegética⁵ considerada complexa e difícil de ser lida por muitos: roteiro não linear, elementos imagéticos, na *mise-en-scène*⁶, que apontam para o expressionismo alemão e o gótico, vários fios narrativos e temporais simultâneos, além das alusões às mitologias grega e judaico-cristã. Enunciados e ideias de pensadores como Shakespeare, Nietzsche, Schopenhauer, Pascal, Freud, Goethe, Ibsen, Einstein, entre outros, formam a sofisticação do discurso dos personagens e estão em seu argumento e roteiro.

Dark tem um conteúdo considerado complexo justamente por tais características. Resumir o enredo da produção tem semelhante traço. Não está no escopo desta pesquisa simplificar, esgotar ou reduzir todas as nuances que a série suscita. Contudo, entendo ser essencial a compreensão não apenas do contexto em

² Para saber mais: <https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2023/04/e-insano-o-tamanho-da-nossa-base-de-fas-no-brasil-dizem-criadores-de-dark-as-vesperas-de-visita-ao-rio.ghtml> Acesso em: 10 abr 2024

³ O serviço de *streaming* é classificado como uma tecnologia que permite a transmissão de áudio e vídeo, através da internet, sem a necessidade de utilização do *download*. Essas plataformas digitais concentram uma quantidade expressiva de mídias online. Entre as mais famosas, estão a *Netflix*, *Prime Video*, *Disney Plus* e, no Brasil, a *GloboPlay*.

⁴ Uma temporada é um conjunto de capítulos que narram uma sequência de fatos dispostos no universo da ficção seriada que dão gancho à temporada seguinte ou que apresentam desfechos e enredam ações conforme a montagem do diretor. O gancho, que se interpõe entre os capítulos e/ou entre as temporadas, tem como finalidade criar expectativas. “Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte” (PALLOTTINI, 2012, p.103), no caso de uma ficção televisiva, ou de esperar pela próxima temporada, com uma pausa maior, no caso de uma narrativa seriada alocada em uma plataforma de *streaming*.

⁵ *Diegese* designa “a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é associado. [...] A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme” (GOLIOT-LÉTE; VANNOYE, 2012, p. 38)

⁶ *Mise-en-scène* é a encenação como um todo – o que envolve, inclusive, elementos cênicos, cenográficos, miméticos e de montagem.

que foi produzida/recepcionada, mas, sobretudo, a narrativa que a compõe – visto que seu enredo engendra a base a ser analisada.

A série retrata a história do adolescente *Jonas*, que trava um luto em decorrência do suicídio do pai e do desaparecimento do amigo *Mikkel*, segunda criança a sumir na cidade de *Winden*, interior da Alemanha. Os sumiços são atribuídos a *Noah*, o reverendo do local, e a *Helge*, seu ajudante, que levam as crianças a uma máquina do tempo e as deixam em momentos históricos diferentes. *Jonas*, por meio de um portal do tempo localizado nas cavernas da cidade, acaba por descobrir que *Mikkel*, seu amigo, teria viajado para 1986, conhecido sua mãe quando criança e casado com ela, o que tornaria *Mikkel* seu pai e a irmã de *Mikkel*, *Martha*, que namorava *Jonas*, sua tia.

A tragédia edípica vai levar o herói a querer obter o domínio do tempo e, assim, tentar alterar a ordem das coisas. A terceira temporada, a qual se deterá este estudo, apresenta o desfecho da narrativa, revelando a impossibilidade da reconstrução de um mundo perfeito, mas apresentando a redenção a partir do terror da dissolução dos personagens. Essa *season* conta com oito capítulos, cada um com duração de 50 minutos, em média. A escolha por esse escopo é devido ao desenlace do enredo, além de ser a temporada que alavancou *Dark* e seu conteúdo intelectual a uma das maiores séries de *streaming* dos tempos atuais, se revelando como uma obra-prima contemporânea⁷.

Em *Morte em Veneza*, Thomas Mann ressalta que para que qualquer produto intelectual de peso possa surtir um efeito amplo e profundo no público, é preciso que haja “uma afinidade secreta, uma coincidência entre o destino pessoal de seu autor e o destino anônimo de sua geração. [...] o verdadeiro fundamento do [...] aplauso é algo imponderável, é simpatia”⁸. O autor nos leva a realizar uma ponte entre aquilo que a obra revela, o tempo em que isso ocorre e o público que a recebe. É preciso, sobretudo, identificação.

⁷ Para saber mais: <https://medium.com/cinermania/3-reasons-why-netflixs-dark-is-a-masterpiece-4db5192d7350>
Acesso em: 21 abr 2024

⁸ (MANN, 2000, p.12).

Segundo François Jost⁹, o sucesso e a adesão da narrativa de ficção seriada “deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que proporciona ao espectador, ganho que não se limita à mera soma de códigos”. Se o fundamento do sucesso de uma obra está naquilo que ela apresenta de simbólico e que gera identificações, o que *Dark* revela para ter a notoriedade que conseguiu lograr?

Ainda que tenha expressiva relevância global, os números acadêmicos sobre a série ainda não são tão relevantes, o que emerge como um desafio e um pioneirismo se se pensar no que este projeto pretende pesquisar. Em nível mundial, o equatoriano Paredes¹⁰ (2019), discute a concepção de tempo cíclico do ponto de vista da ficção científica que *Dark* traz no roteiro. Professoras da Universidad de Salamanca¹¹, na Espanha, pesquisaram *Dark* como exemplo da estratégia de amplificação transmídia da *Netflix*.

Alaminos Fernandez¹², da Universidad de Alicante, discorre sobre o desenho do sinistro na série. No México, Macedo Rodriguez¹³ aborda a série a partir das relações intertextuais com o terror e a ficção científica. Da Romênia, Anna Batori¹⁴ disserta acerca da transgressão de espaço-tempo que *Dark* traz em seu código narrativo. No Brasil, Vargas e Corrêa¹⁵ demonstram as alterações na estrutura da narrativa televisual que *Dark* apresenta. Vallenziela¹⁶ mostra a relação que a série faz a partir das releituras de fatos, como o desastre de Chernobyl. Waldrich e Brod¹⁷ dissertam sobre os princípios do *storytelling* inseridos em *Dark*. Fronza¹⁸ argumenta que a série serve como artefato da cultura sobre a estrutura dos sentimentos dos jovens acerca dos conflitos sociais e ambientais.

⁹ (JOST, 2012, p.25).

¹⁰ (PAREDES, 2019).

¹¹ (RODRÍGUEZ FILDALGO, [et. all] 2021).

¹² (FERNANDEZ, 2021).

¹³ (MACEDO RODRIGUEZ, 2021).

¹⁴ (BATORI, 2021).

¹⁵ (CORRÊA; VARGAS, 2019).

¹⁶ VALLENZUELA, 2018).

¹⁷ (BROD; WALDRICH, 2021).

¹⁸ (FRONZA, 2019).

Nastasi¹⁹, aponta a conexão que a trama revela acerca do tempo e da verdade, como também da iminência do fracasso para a geração deste século. Estudos de nossa coautoria, por sua vez, discutem a série e sua conexão com elementos do mito grego de Teseu e Ariadne²⁰; destacam a relação entre tempo, memória e esquecimento da narrativa²¹; abordam os conceitos de ressentimento e eterno retorno²² na série e denotam as influências do expressionismo²³ em *Dark*.

Sabendo que um número expressivo dos produtos audiovisuais é estudado apenas em campos de investigação específicos, o atual estudo visa a ir além ao se fundamentar sob o ponto de vista interdisciplinar. Noções da Antropologia, História, Ciência da Religião, Psicologia Analítica, Comunicação e Análise Fílmica serão utilizadas, não com o intuito de abarcar a totalidade do objeto, mas para compreendê-lo a partir de uma perspectiva plural, contribuindo, minimamente, ao entendimento da modernidade e seus desdobramentos no contexto da globalização – alinhando-se, assim, à linha de pesquisa a que está vinculado este estudo.

Viso tanto a contribuir para a ampliação das discussões acadêmicas sobre a série como para a expansão do debate ao público em geral. As séries ganham cada vez mais a atenção dos pesquisadores, tornando-se objeto de estudo cujos recortes são múltiplos justamente pela diversidade de temas que abordam. Descendentes dos seriados de TV e, em recuo, dos folhetins do século XIX, seus enredos complexos tomam milhões de fãs de diferentes culturas.

As fruições oferecidas por narrativas mais complexas “são mais ricas e mais multifacetadas do que aquelas oferecidas pela programação convencional”²⁴, certamente. A experimentação estética (forma e conteúdo) e mesmo os traços amalgamados e herméticos de temas clássicos do audiovisual que envolvem mitologias, simbolismos filosóficos, além de viagens no tempo, realidades paralelas, distopias e críticas à modernidade outrora explorados por narrativas *underground*,

¹⁹ (NASTASI, 2020).

²⁰ (SILVA JÚNIOR; ZUBEN, 2020).

²¹ (ALMEIDA; SILVA JÚNIOR, 2022).

²² (SILVA JÚNIOR; ZUBEN, 2021).

²³ (BONSANTO DIAS; SILVA JÚNIOR, 2021).

²⁴ (MITTEL, 2015, p. 31).

passaram a protagonizar séries de ficção científica de gigantes do *streaming*, como é o caso de *Westworld* (HBO Max), *Dark* (Netflix) e *The Handmaid's Tale* (Paramount), consideradas sucesso no gênero e no formato.

A tendência à complexificação ou mesmo ao emaranhamento de estéticas insólitas, que nunca foram bem aceitas no *mainstream*, estando sempre à margem do cinema padrão (vide todos os cinemas novos pelo mundo), passou a ganhar relativo espaço com a ascensão das plataformas digitais, cujo vínculo à lógica mercantil e o apreço pelos ditames da audiência ainda permanecem como nos veículos tradicionais, embora possuam, em razão dos sistemas de assinatura, certa autonomia em relação a patrocinadores.

Ainda que essa autonomia seja limitada à programação disposta no catálogo (que se altera constantemente), além de estar personalizada à otimização da experiência do usuário (ou seja, quanto mais assistir determinadas produções, mais sugestões de tramas semelhantes serão recomendadas), ela se alimenta de um volume maior de escolhas quando comparada aos veículos tradicionais. Isso pode ser uma faca de dois gumes, visto que o usuário pode se restringir a sugestões específicas, o que resultaria numa falsa sensação de escolha.

Alguns autores apontam que a sofisticação das narrativas de ficção seriada, o contexto tecnológico e os novos modos de consumir cinema têm gerado uma *cultura das séries*²⁵, que engendra sociabilidades e fornece um repertório histórico em torno de obras específicas reproduzidas pelas plataformas de *streaming*, levando à conclusão de que a *seriefilia* pode vir a substituir a cinefilia e, embora dela se distinga, “se apropriou de alguns traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas [...], dos autores, de sua trajetória e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, etc.”.²⁶

É incontestável que nas atuais circunstâncias, a ubiquidade dos dispositivos móveis e sua contínua utilização tornam frequente o uso e o acesso à rede mundial de computadores a partir desses suportes tecnológicos (celular, tablet ou computador), o que possibilita tanto o ato de assistir a um filme ou série, como o de

²⁵ (SILVA, 2014)

²⁶ (JOST, 2012, p.24).

comentar sobre eles. Essa mudança é significativa, embora a conectividade ainda não seja uma realidade integral para espectadores e usuários em geral, principalmente no que se refere às camadas mais vulneráveis da população. Pesquisas apontam que quase 34 milhões de brasileiros e brasileiras nunca acessam a internet e que 87 milhões não conseguem se conectar todos os dias²⁷.

A conexão que liga o telespectador às narrativas pode estar associada, segundo Umberto Eco²⁸, ao prazer que a repetição provoca, enraizado na infância, quando nos entretemos ilimitadamente em histórias fantásticas. Para Culler, o prazer da narrativa está ligado ao querer-saber: “tramas falam do desejo e o que recai sobre ele, mas o movimento da narrativa em si é levado pelo desejo em forma de ‘epistemofilia’, um desejo de conhecer; nós queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade”²⁹.

Descobrir os segredos, seguir pelo fio de Ariadne para encontrar e encarar a verdade a partir das sensações transmitidas pela imagem em movimento ou perceber as configurações míticas ancestrais presentes nas séries implica na vivência e experiência estética do espectador a partir de uma espécie de impacto emocional que, “ao mesmo tempo, diga algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza etc. e que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional”³⁰.

Algo está sendo comunicado quando os elementos ficcionais do audiovisual são postos em tela: há um ou vários pontos de vista sendo transmitidos. Ainda que não transpareça uma tese clara, o autor se coloca, apresentando sua visão a partir dos detalhes e do todo que formam a obra, “das ideias que o total da ficção transmite, do evoluir da história, da maneira de apresentar os problemas e solucioná-los, do desfecho final”³¹.

²⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/03/18/menos-de-um-terco-da-populacao-brasileira-tem-acesso-pleno-a-internet-mostra-pesquisa.ghtml> Acesso em 02 mar 2023

²⁸ (ECO, 1985).

²⁹ (CULLER, 2009, p. 126).

³⁰ (CABRERA, 2006, p.22).

³¹ (PALLOTTINI, 2012, p. 153).

Para Pallottini, até mesmo a organização dos elementos em cena pode significar “um elemento significativo, algo que se quer dizer e se diz pela colocação expressiva, feita desta ou daquela forma, de atores, cenário, luzes, sons, cores, etc.”³². Dessa maneira, podem revelar, a partir de aspectos fílmicos, cinematográficos, discursivos e imagéticos, as práticas sociais e culturas das condições de produção vigente.

Assim, busco uma hermenêutica que entenda a complexidade narrativa como uma gama de oportunidades criativas que precisa ser estudada e entendida como uma chave para a compreensão do contemporâneo, visto que as séries são constituídas de conteúdos simbólicos, semânticos e imaginários que criam uma experiência aberta para que o indivíduo possa apreender metáforas por meio dos afetos³³ produzidos pela imagem.

Desvendar os significados dessas imagens requer compreender as metáforas dispostas na série aqui estudada. Para Goliot-Lété e Vannoye, quando o assunto é audiovisual, são as imagens que desfilam os sentidos e não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado pela sucessão de imagens que produzem um sentido que ultrapassa o literal. “É a associação, mais ou menos, estreita, de imagens que rompem o estrito continuum narrativo que cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora ‘pura’)”³⁴.

Conforme os autores, metáforas e redes metafóricas são detectáveis por intermédio da repetição, de formas de insistência (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de amplificação (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros etc.) do grau maior ou menor “de incongruência desta ou daquela imagem com relação à norma narrativo-realista da imagem deliberadamente não-diegética à figura diegetizada, isto é, plenamente integrada no mundo representado”³⁵

³² (PALLOTTINI, 2012, p. 153).

³³ (CABRERA, 2006).

³⁴ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.60).

³⁵ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p. 61).

Significados e valores circulam pelo caminho narrativo e emotivo do entretenimento³⁶ de massa, segundo Byung-Chul Han. Para o autor, a narratividade do mito domina também o entretenimento, “por isso, ele é mais efetivo do que o imperativo moral e mais obrigante do que a razão e a verdade. Modelos de entendimento e de interpretação são interiorizados física e psiquicamente por canais do prazer”³⁷. Por isso, compreendo as narrativas de ficção seriada, assim como o audiovisual, como arte da imagem em movimento, mas também como categoria que pode ser analisada de forma compreensiva, hermenêutica e pedagógica, que é capaz de construir saberes e, até mesmo, ciência: olhar também é saber³⁸.

Nesta perspectiva, que vai ao encontro do pensamento do teórico de cinema Jacques Aumont³⁹, o audiovisual é percebido como veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma, pois “é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituíra as grandes narrativas míticas”. Sintomas do nosso tempo⁴⁰, as séries podem não refletir de forma realista o mundo em que vivemos, mas nos fornecem uma “compensação simbólica, um espelho, uma metáfora ou, ao menos, uma caricatura, uma janela que se abre para o entendimento do mundo moderno” a partir da forma e do conteúdo nelas dispostos.

Argumento que a investigação da reverberação dos conteúdos míticos no atual contexto, por meio das narrativas de ficção seriada, é de suma importância para a compreensão dos modelos de entretenimento por que passa a contemporaneidade. Para realizar esse intento, a partir da série *Dark*, tomo como metodologia as noções

³⁶ “Uma mudança fundamental começa a se desenvolver no que diz respeito à compreensão do mundo e da realidade. O entretenimento se eleva hoje a um novo paradigma, sim, mesmo a uma nova fórmula do ser, que decide sobre o que é passível de pertencer ao mundo e o que não é, sim, sobre o que é em geral. Assim, a realidade se apresenta ela mesma como um efeito especial do entretenimento” (HAN, 2019, p.9).

³⁷ (HAN, 2019, p.35).

³⁸ “A racionalidade logopática do cinema muda a estrutura radicalmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter ‘informações’, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida” (CABRERA, 2006, p.21).

³⁹ (AUMONT, 2012, p.94).

⁴⁰ (JOST, 2012, p. 69).

referentes à análise fílmica de François Vannoye e Anne Goliot-Lété⁴¹, além dos conceitos analíticos de Jacques Aumont⁴² e de Jacques Aumont e Marie⁴³.

Para Vannoye e Goliot-Lété, analisar um filme é, inicialmente, decompô-lo em seus aspectos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais “que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme”⁴⁴.

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando “decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem, ou parte da imagem, tal situação”⁴⁵, por isso os critérios escolhidos tornam-se objetiváveis “em função de uma dada pertinência (estética, sociológica, histórica, etc.). Bem entendido, uma tal neutralidade científica é muito ilusória, e por trás de qualquer ‘escolha de objeto’ há sempre, como numa relação amorosa, preferências pessoais.”⁴⁶

Um aspecto importante, segundo os pesquisadores, é que a análise não seja exaustiva, visto que esse empreendimento é fadado ao fracasso. Abarcar a totalidade de qualquer objeto em todas as suas nuances e perspectivas pode exceder o próprio objeto e aquilo que se busca encontrar nele. A análise fílmica só consegue identificar os códigos que pertencem “ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.), ao fílmico (montagem das imagens), ao sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e ao audiovisual (relações entre imagens e sons).”⁴⁷

Assim, é preciso que a decomposição contenha os elementos que o analista escolhe tratar em seu trabalho de pesquisa, podendo ser “mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise”⁴⁸. Não há um

⁴¹ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012)

⁴² (AUMONT, 2012).

⁴³ (AUMONT; MARIE, 2004).

⁴⁴ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p. 15).

⁴⁵ (AUMONT; MARIE, 2004, p.11).

⁴⁶ AUMONT; MARIE, 2004, p.14).

⁴⁷ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p. 10).

⁴⁸ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.15).

modelo fixo ou obrigatório do que se pode delimitar. Os autores argumentam que o levantamento mínimo seria “uma indicação resumida do conteúdo da imagem, a reprodução dos diálogos; mas conforme as exigências particulares do estudo empreendido, poderemos acrescentar muitos outros parâmetros”⁴⁹.

O propósito desse estudo não é fazer uma *micrologia*⁵⁰, como afirma Schopenhauer, do objeto que pesquiso. Mas utilizá-lo como chave para compreender o contemporâneo e que este possa ser compreensível não só para o mundo acadêmico, mas para todos aqueles que se interessam por séries e, em especial, pela narrativa aqui estudada. A análise aqui realizada, portanto, será feita à medida que os capítulos – com seus respectivos temas – forem sendo delineados. De nenhuma maneira pretendo separá-la do que geralmente é considerado como “textos precedentes”, “introdutórios” ou “teóricos”. Busco não segregar, mas unir, como um amálgama, decomposição, interpretação, conceito e contexto sócio-histórico dos aspectos que serão tratados ao longo deste estudo.

Por isso, a decupagem⁵¹ dessa tese se faz a partir dos critérios básicos levantados pelos autores (indicação resumida da imagem na *mise-en-scène* e reprodução dos diálogos), além do contexto narrativo. Os critérios selecionados visam a: resumir a sequências, apresentando um compilado do que foi exposto, o que se vê e o que foi dito, também mostrando os elementos visuais (cenários, figurinos, cores); descrever os diálogos; mostrar como as sequências, em específico, têm relação com o contexto narrativo.

Para os autores dessa metodologia, os elementos filmicos não têm significados inerentes, “só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do

⁴⁹ (AUMONT; MARIE, 2004, p.49).

⁵⁰ “Abrir os horizontes o mais que puder; porém, por outra parte, estendê-los igualmente em todas as direções, sem se extraviar profundamente em regiões mais especiais, conhecidas por poucos indivíduos; em outros termos, sem penetrar muito nos detalhes especiais de uma só ciência e muito menos fazer uma micrologia, em qualquer ramo que seja. [...] o que está ao alcance de todos lhe proporcionará precisamente matéria para as combinações novas, importantes e verdadeiras. Por isso mesmo o seu mérito poderá ser apreciado por todos os que conhecem os dados e esta é a maior parte do gênero humano” (SCHOPENHAUER, 2022, p. 114).

⁵¹ “*Découpage*, no original. O termo designa a ação de cortar, recortar, dividir. No vocabulário cinematográfico ele corresponde a dois procedimentos diversos, um anterior e outro posterior à filmagem. Em português, o primeiro costuma chamar-se planificação, e o segundo é às vezes também designado como listagem dos planos para designar o estudo posterior, plano a plano, de um filme ou excerto. Nesta acepção usaremos aqui o termo decomposição plano a plano, ou simplesmente decomposição” (AUMONT; MARIE, 2004, p.46).

filme adquirem uma razão de existir”. Goliot-Lété e Vannoye destacam que um *travelling* por si só nada quer dizer. “Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem... O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação”⁵².

Partindo dos elementos descritivos, o analista deve ter o cuidado de, ao interpretar, não sucumbir à tentação de superar ou extrapolar os limites da narrativa ali apresentada, seja filme ou série. Para Goliot-Lété e Vannoye, “os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”⁵³. É relevante, nessa etapa, também destacar o contexto histórico e nacional em que a produção cinematográfica se insere no enquadramento da análise, pois isso “permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos”⁵⁴.

Ao realocar o produto em uma perspectiva histórica e nacional, é possível compreender tendências intelectuais, artísticas e técnicas que estão articuladas à mentalidade do país a qual pertencem os objetos postos aqui em diálogo, visto que “assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas, ou nelas se inspiram a posteriori”⁵⁵.

Embora isso caracterize uma certa redução do produto audiovisual, entendo que este se conecta mais ou menos a uma (ou mais de uma) tradição. Em consonância com o pensamento de Goliot-Lété e Vannoye, argumento que é preciso que o analista seja capaz de descobrir as figuras de conteúdo ou de expressão “que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição”⁵⁶. As formas cinematográficas estão constituídas em uma tessitura cultural por meio da qual

⁵² (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.39).

⁵³ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.15).

⁵⁴ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.9).

⁵⁵ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.21).

⁵⁶ (GOLIOT-LÉTÉ; VANNOYE, 2012, p.22).

os cineastas se inspiram, e, portanto, “cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem”⁵⁷

Há uma linha bastante tênue em estabelecer limitações essencialistas e/ou generalistas sobre o que viria a ser a *cultura alemã*, o *cinema alemão*, entre outros termos que possam vir a ser utilizados. Ciente de que as identidades ou as identificações se reconfiguram e são forjadas por relações de poder, além de critérios sociais, subjetivos e culturais, compreendo que há fios que podem ser pesquisados e debatidos ainda que tenham como origem a reiteração de uma identidade nacional construída no decorrer do período histórico e daquilo que se convencionou chamar *alemão*. Embora este estudo perpassasse pelos termos supracitados (*cinema e cultura alemães*), suas definições não estão entre nossos objetivos e serão trabalhadas tomando como marco o entendimento dos autores dispostos nas referências.

Na reconstrução fílmica, ou seja, na análise propriamente dita, a interpretação é realizada por meio de uma “objetividade possível e uma subjetividade que renda frutos”, abarcando possibilidades de uma razão que apresente sensibilidade, mas sem renunciar ao espírito crítico, que construa desconstruindo e que saiba lidar com os paradoxos surgidos ao longo do percurso. A ideia é que os afetos suscitados pelo objeto no pesquisador possam ser usados para construir uma análise fílmica subjetivamente objetiva e objetivamente subjetiva, já que “a simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano”.⁵⁸

1. O Espírito Romântico Alemão e suas Raízes

Estudar os objetos sem suprimir os afetos, tal como foi dito, parece ser algo recente na história do pensamento. Os sentimentos, os impulsos, as emoções, enfim, a ampla gama de elementos psicológicos que envolvem o espírito humano sempre fora vista com desconfiança pela filosofia, que a submetia ao domínio da racionalidade. De Sócrates aos iluministas, passando pelos estoicos e utilitaristas, a

⁵⁷ (GOLIOT-LÉTÉ, VANOYE, 2012, p.34).

⁵⁸ (AUMONT, 2012, p. 225).

crença é a de que os desdobramentos da impulsividade desenfreada geram consequências insolúveis e resvalam na degeneração da consciência. A soberania deve ser a da Razão, com R maiúsculo. Sempre.

O ápice dessa intempestiva crença tem sido frequentemente associado ao surgimento da modernidade, ao Renascimento, à lógica burguesa, ao incisivo e insistente desapego com o passado, à ode ao novo, à hegemonia da ciência para explicar o mundo, às enciclopédias, à supremacia dos conceitos cartesianos, aos ideais universais apregoados pelos revolucionários franceses, à queda do *Ancien Régime* e o surgimento da democracia, à consolidação dos Estados Nacionais, à corrida industrial, à crescente urbanização e todo o percurso que o Ocidente, ou pelo menos, boa parte da Europa, viveu entre os séculos XVII e XIX. Em menos de 300 anos, o mundo virara ao avesso. Aos poucos, ruía o feudalismo e toda a ordem por ele imposta.

Perda de referências, desorientação, submissão à primazia do dinheiro, da produtividade, da eficácia, do trabalho em massa. O cotidiano muda: é na capitalização dos horários que agora se marca o tempo. O rural é menosprezado. O sujeito vira um número no ambiente urbano. “Onde estão os laços afetivos entre as pessoas? E a minha conexão com a transcendência, com o divino? Somos coisas? Se todo mundo é igual, onde fica a genialidade e autenticidade que há em mim? Devo suprimir aquilo que sinto em troca do quê? Dinheiro? Que razão é essa que acha que domina tudo, inclusive a Natureza? A modernidade possui um virtuosismo vazio e abusa de seu próprio poder. É pedante, vaidosa, ambiciosa e interesseira!

Se fora tudo parece estranho e opressor, é dentro de mim que devo encontrar as respostas: vou contra tudo o que tem ‘interesse’ por trás. O egoísmo interesseiro é inautêntico, é falso, é usurpador, é anti-orgânico! Apenas os sentimentos nobres e verdadeiros são válidos, apenas pessoas que não se vendem são verdadeiras. No passado, as pessoas eram mais reais. No futuro, podemos reconstituir a unidade primeva. É no que eu sinto que me encontro, não no que eu penso. O pensamento é frio. A razão é volúvel. Quem disse que tudo o que é novo é bom? Não é misoneísmo! É que temos uma história. Não podemos simplesmente jogar tudo para o alto. Nem toda mudança é boa. Revolução pode cortar cabeças, mas não cortará nossos

corações. É preciso refugiarmo-nos em nós mesmos, sendo contra tudo o que é moderno.”

O tom panfletário dos últimos dois parágrafos situa a tessitura de um dos (talvez O) primeiros grandes mal-estar com a modernidade: o Romantismo: a ressaca da lógica burguesa produzida por ela mesma. Para Löwy e Sayre, os precedentes do movimento romântico tem raízes na contraposição do antigo desenvolvimento do comércio, dinheiro, cidades, indústria e se manifesta, ulteriormente, “sobretudo na Renascença, pela reação contra a evolução do ‘progresso’ e seus bruscos impulsos em direção à modernidade.”⁵⁹ O fenômeno não parece se assentar em um modo de pensamento definido ou em um conjunto estruturado de ideias, aparecendo sob formas difusas e heterogêneas, residindo nisso a impossibilidade de conceituar a sua essência. Embora haja pensadores considerados românticos, a visão romântica é mais ampla que conceitos específicos e abrange um modo de ser, estar e existir que leva até o fim suas últimas consequências.

Transpondo a literatura e as artes plásticas e se manifestando em diversas áreas da sociedade, como a filosofia e a política, o Romantismo tem na imaginação, na sensibilidade, nos sentimentos, na fantasia, no maravilhoso, na noite e no mundo onírico dos sonhos inebriantes⁶⁰ a procura pelo Absoluto, a fim de restaurar a unidade primordial. Essa busca é realizada a partir do primado ontológico à interioridade, à vida no interior do *eu*, que se realiza por meio de uma compreensão mística da natureza como forma de dizer o inaudito, de aliar o homem ao mistério, a uma religião ou reconexão difusa, a um senso de tempo e um poder mitogênico para além da verdade objetiva apregoada pelos ideais iluministas.

O embate do inefável contra a pesada e monótona maquinaria da racionalização moderna vai surgir, simultaneamente, no seio dos países europeus

⁵⁹ (LÖWY; SAYRE, 2017, p. 75)

⁶⁰ Para Berlin (2015, p. 44), o romantismo “é nostalgia, é devaneio, são sonhos inebriantes, é a doce melancolia e a amarga melancolia, a solidão, os sofrimentos do exílio, o sentimento de alienação, o vagar em lugares remotos, em especial o Oriente, e em tempos remotos, em especial a Idade Média. Mas também é o prazer da cooperação em um esforço criativo comum, a sensação de fazer parte de uma igreja, uma classe, um partido, uma tradição, uma grande hierarquia simétrica e abrangente, cavaleiros e vassallos, as fileiras da Igreja, os laços sociais orgânicos, a união mística, uma só fé, uma só terra, um só sangue.”

palco das grandes mudanças por que passava o continente⁶¹ – França, Inglaterra e Alemanha, sobretudo, tendo neste último uma intensa e valorosa precedência. Isso teria fatores históricos. Ainda nos séculos XVII e XVIII, enquanto os outros países consolidavam seus Estados centralizados, os povos germânicos eram governados por 300 príncipes e 1200 subpríncipes. O período também fora marcado pela ruptura violenta da Guerra dos Trinta Anos, na qual tropas estrangeiras, inclusive francesas, “destruíram e mataram uma parte muito grande da população alemã e engolfaram o que poderia ter sido um grande desenvolvimento cultural em um mar de sangue”.⁶²

Esse contexto, segundo Berlin, tornou a cultura alemã provincianizada e fragmentada nas pequenas cortes aristocráticas, produzindo uma sensação permanente de tristeza e humilhação transposta nas artes em que os alemães se distinguiram, incluindo a música, “que tendia a ser doméstica, religiosa, intensa, voltada para dentro e, acima de tudo, diferente da arte resplandecente da corte”⁶³. A conjuntura, assim, favorecia o arraigamento do pietismo, um ramo do luteranismo que consistia em um estudo cuidadoso da Bíblia e um profundo respeito pela relação pessoal do humano com o divino. “Havia, portanto, uma ênfase na vida espiritual, o desprezo pelo aprendizado [...] e uma enorme ênfase na relação individual da alma humana sofredora com seu criador.”⁶⁴

A reificação da vida e a aplicação, pelo iluminismo, das ciências naturais e matemáticas à compreensão do ser humano e à resolução de seus problemas, além da conseqüente redução das aspirações humanas ao infinito em troca dos cálculos egoístas, provocaram uma espécie de repulsa completa da modernidade no espírito alemão. Löwy e Sayre concordam com Berlin ao compreender que a ênfase da vida interior e profunda, sobretudo por meio do “pietismo luterano e seitas mais ou menos ocultas e iluminadas” desempenharam “um papel particularmente importante no surgimento do romantismo alemão”⁶⁵. Para os autores, diferentemente do que ocorreu na Inglaterra e França, na Alemanha o “romantismo em seus começos encarna-se

⁶¹ (LÖWY; SAYRE, 2017, p. 76)

⁶² (BERLIN, 2015, p. 67).

⁶³ (BERLIN, 2015, p. 68).

⁶⁴ (BERLIN, 2015, p. 69).

⁶⁵ (LÖWY; SAYRE, 2017, p. 86)

tanto no pensamento, quanto nas artes, em particular com o teólogo pietista Harmann e seu discípulo, o filósofo Herder.”^{66 67}

O espírito pietista que atuava sobre os alemães serviu como um alento aos socialmente e politicamente miseráveis, levando os povos germânicos a uma espécie de retirada para as profundezas interiores e gerando “uma forma particular de antagonismo à cultura, de anti-intelectualismo [...] a que os alemães estavam, naquele determinado momento, particularmente propensos”⁶⁸. Isaiah Berlin vai sustentar a tese de que a raiz do movimento romântico por parte dos alemães, portanto, é “produto da sensibilidade nacional ferida, de uma humilhação nacional terrível”, que via nos franceses e em sua revolução o mal no mundo. Isso também se deve ao fato de que em contraste com os revolucionários, os pensadores alemães vieram de um meio social completamente diferente. “Lessing, Kant, Herder, Fichte tinham origem muito humilde. Hegel, Schelling, Schiller, Holderlin eram da classe média baixa. Goethe era um burguês rico, mas só mais tarde recebeu um título”⁶⁹, argumenta o autor.

A fundadora da Cinémathèque Française, a crítica de cinema e ensaísta Lotte Eisner⁷⁰ vai ao encontro do pensamento de Berlin ao categorizar como “demoníaco” o comportamento enigmático alemão com relação à realidade, ao todo sólido e fechado que o mundo se apresenta para os germânicos. “O homem alemão é o homem demoníaco por excelência. Demoníaco parece de fato o abismo que não se pode preencher, demoníaca a nostalgia que não se pode apaziguar, a sede que não se pode estancar”, argumenta a autora em *A Tela Demoníaca*. As forças obscuras da magia e do misticismo teriam, desde sempre, alimentado o espírito alemão que a elas se abandonou com satisfação, seja no Romantismo ou no posterior Expressionismo, o qual retornarei mais adiante. A linguagem consequente desse processo de interiorização do sujeito – seja pelo meio pietista, romântico ou expressionista – é

⁶⁶ (LÖWY; SAYRE, 2017, p. 86)

⁶⁷ Herder assim como Goethe e Schiller – os pensadores da *Sturm um Drang*, ramo do movimento romântico que postulava a poesia mística e espontânea, valorizando os contos de Homero, o folclore nórdico e a Bíblia luterana – foi um dos autores que postularam o conceito de gênio, ou seja, a ideia de que a introspecção e o mundo interior revelariam a inspiração e garantiriam a autenticidade do sujeito e de sua obra artística.

⁶⁸ (BERLIN, 2015, p. 70).

⁶⁹ (BERLIN, 2015, p. 71).

⁷⁰ (EISNER, 1985, p.12).

carregada de símbolos e metáforas próprias daquele contexto e que são transpostos na arte, permanecendo “obscura de propósito, para que apenas os iniciados possam captar-lhes o sentido”⁷¹.

Por outro lado, Guinsburg⁷² vai salientar que a primazia alemã ao romantismo se deve a uma ascendência intelectual apoiada na reação ao classicismo de Weimar, sobretudo em Goethe e Schiller, e nasce no clima universitário estimulante de Iena “particularmente sensibilizada pela problemática schilleriana da poesia ingênua dos antigos e da poesia sentimental dos modernos”⁷³. Isso legou à cultura germânica um contraste ao cosmopolitismo abstrato do século XVIII, ao partir de uma posição teórica, estética, ética e metafísica que ganha relevo simbólico em uma nova escala de linguagem e experiência humana, comportando diferenciações externas, mas sobretudo, mutações internas. O original e o singular são vistos como elementos diferenciadores de valores próprios e intransferíveis, o que inclui o âmbito nacional.

A importância do romantismo é ter sido “a maior mudança já ocorrida nascida na consciência do Ocidente, e todas as outras mudanças que aconteceram ao longo dos séculos XIX e XX, me parecem [...] profundamente influenciadas por ele”⁷⁴. As referências culturais, filosóficas, éticas, estéticas, sociais e políticas produzidas pelo romantismo (e pelos alemães) reverberaram incisivamente naquele momento histórico pelo mundo afora. Há discordâncias se ainda o fazem tal como em sua época. Para alguns teóricos críticos, como os da Escola de Frankfurt, por exemplo, o mal-estar romântico é característico daquele contexto, tendo se adaptado à sociedade de mercado e se transformado em mais um produto a ser comercializado. Já para autores como Baumann⁷⁵, a modernidade tem produzido a liquidez de tudo o que parece sólido, provocando desorganização subjetiva e o sentimento de perda de raiz, afecções muito semelhantes àsquelas vividas no contexto de transição do século XIX.

De qualquer maneira, ao menos esteticamente, a vertente seguiu influenciando boa parte da arte alemã e mundial, principalmente a literatura, desde o nascimento de

⁷¹ (EISNER, 1985, p.18).

⁷² (GUINSBOURG, 1993, p.52).

⁷³ (GUINSBOURG, 1993, p.52).

⁷⁴ (BERLIN, 2015, p.24)

⁷⁵ (BAUMANN, 1999).

Werther, de Goethe. Mas também no cinema. Especificamente na produção germânica, vemos traços disso, por exemplo, em filmes expressionistas e até mesmo no novo cinema alemão, seja por meio da predominância do onírico e da crítica à ciência em *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene; da ode à magia e ao misticismo em *O Golem* (1920), de Paul Wegener; da dualidade da noite em *Fausto* (1926), de F.W. Murnau; do peso do maquinário moderno em *Metropolis* (1927) e da verdade encontrada por um cego em *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931), ambos de Fritz Lang; em um certo existencialismo melancólico de *Asas do Desejo* (1987) e em outros filmes do Win Wenders e do novo cinema alemão, mas também, e de forma nefasta, na aclamação mitológica do fascismo em *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. Aqui precisamos nos deter um pouco.

Ao buscar um certo apego ao passado e à tradição, visto que até então o mundo conhecido desabava e se tornava cada vez mais mecânico, um lado do romantismo tem como sintoma a tendência e o reforço à conservação daquilo que uma vez já existiu, realística ou miticamente. A crítica da racionalidade pode também assumir formas bastante obscurantistas provocando, inclusive, “fanatismo religioso, intolerância, culto irracional do ‘chefe’ carismático, da nação, da raça etc.”⁷⁶ A “nostalgia de uma idade de ouro perdida – temática que se apoia em uma corrente teológica já espalhada na Idade Média”⁷⁷, vai ainda se perdurar no espírito alemão no começo do século XX, quando da ascensão de Hitler no poder, “transformando a ideia de uma perda de substância religiosa do mito – resultado da secularização moderna – [...] em uma figura profana do reencantamento, ou antes uma via não religiosa para voltar a encontrar o sagrado”⁷⁸.

A perversão dos mitos operada pelo nacional-socialismo, sua manipulação a partir de símbolos nacionais e raciais, inclusive por meio do poder da imagem, em sua grandiosidade, dos filmes de Leni Riefenstahl, “contribuíram amplamente para desacreditar a mitologia após a Segunda Guerra Mundial, em especial, na Alemanha.

⁷⁶ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 67).

⁷⁷ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 74).

⁷⁸ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 54-55).

Os protestos de intelectuais alemães antifascistas contra essa perversão não tiveram muito peso”⁷⁹.

Contudo, conforme apontam Löwy e Sayre, em 1941, “Thomas Mann já escrevera ‘Precisamos arrancar o mito ao fascismo intelectual e fazer com que mude sua função para um sentido humano’. Por sua vez, Ernst Bloch acreditava na possibilidade de salvar o mito da mácula infligida pelos ideólogos nazistas”⁸⁰. Os autores mostram como diferentes perspectivas sobre a questão mitológica, inclusive por meio dos estudos da Antropologia, irão aparecer na Alemanha no período pós Segunda Guerra na tentativa de promover uma ressignificação dos mitos em uma perspectiva simbólica e verdadeiramente humana. Reduzir a cultura romântica e mítica ao irracionalismo seria um erro grosseiro, não levando em consideração a diferença entre o irracional e o não-racional, “isto é, entre a negação programática da racionalidade e a delimitação de esferas psíquicas não redutíveis à razão – e ignorando as correntes românticas, originárias diretamente da tradição racionalista do iluminismo”⁸¹.

Esse é um dos sentidos pelos quais os mitos reaparecem no audiovisual alemão (não mais em uma perspectiva perversa), inclusive recentemente, como na série *Dark*. A narrativa é composta por referências cinematográficas, literárias, estéticas, filosóficas, artísticas e musicais associadas ao contexto nacional (e internacional), incluindo o movimento romântico. Comentaremos algumas delas, entendendo que a definição do contexto e do produto final é “indispensável ao enquadramento da análise. Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos”⁸². Situar determinado gênero e sua evolução na contemporaneidade “se define tanto pelo que dele é excluído quanto pelo que dele é parte integrante – o espectador usufrui, desse modo, do prazer do reconhecimento”⁸³. Por isso, a ideia é apresentar o que há em comum entre os objetos postos aqui em diálogo.

⁷⁹ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 55).

⁸⁰ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 55).

⁸¹ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 67).

⁸² (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012, p.9).

⁸³ (GOLIOT-LÉTÉ, VANOYE, 2012, p.25).

1.1 A Crítica à Modernização

O Iluminismo é marcado pela ode ao saber científico, pela busca da felicidade a partir de meios racionais e tecnológicos, pelo tributo à razão e ao progresso, pela reverência ao moderno e pela esperança de um mundo mais rico proporcionado pela ciência e pela lógica burguesa da eficácia. “Existe paz, existe calma, constroem-se edifícios elegantes, há uma crença na aplicação da razão universal tanto às questões humanas como à prática artística, à moral, à política, à filosofia.”⁸⁴

A oposição romântica à modernidade nem sempre contesta o sistema em seu conjunto, reagindo a um certo número de características que lhe parecem insuportáveis, “entre eles, o desencantamento, a quantificação e a mecanização do mundo; além da abstração racionalista e a desvinculação dos vínculos sociais”⁸⁵. O Romantismo vai insistir nas dimensões trágicas da natureza humana, na ligação acentuada ao sentimento em vez da razão, na ênfase dada ao mistério e à revelação, na visualização dos percalços ocasionados pela busca incessante ao progresso e as consequências que ele causa, causou e pode vir a causar.

O movimento vai enfatizar o conjunto de elementos sensíveis em contraposição aos inteligíveis. É destacado um tesouro de tradições e experiência, dos quais o conjunto de conhecimentos se deslocam do âmbito conceitual para o da vivência. A natureza aparece não como meio para domínio do mundo, mas como parte da integração do humano à totalidade. Para todas as imagens e fenômenos do mundo são encontradas as respostas nos grandiosos mistérios do contato íntimo do *eu* com a natureza. As palavras, conceitos e ideias limitariam essas experiências inefáveis. O conhecimento, assim como nos tempos antigos, é dado a partir dos sentidos. A ciência aqui valorizada é uma ciência mágica.

Löwy e Sayre salientam que os românticos observam com “melancolia e desolação os progressos do maquinismo, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente”⁸⁶, pois isso destruía o próprio humano. Os argumentos moderno e romântico são apresentados em *Dark*, que tende a valorizar o segundo.

⁸⁴ (BERLIN, 2015, p.30)

⁸⁵ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 51).

⁸⁶ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 63).

Vejamos o discurso do personagem *Bernd Doppler*, em 1953, à época da inauguração da construção da usina nuclear da cidade *Winden*:

Bernd Doppler: A descoberta da fissão nuclear trouxe uma nova era para a história da humanidade. Uma **era de compreensão, objetividade e do domínio do homem sobre a natureza**. Podemos aproveitar esse fenômeno ao usar economicamente a fissão induzida por nêutrons em reatores atômicos. Um minúsculo átomo pode mudar o mundo. E é aqui onde construiremos a primeira usina nuclear da Alemanha para garantir **estabilidade e prosperidade**. [...] A usina nuclear trará crescimento e prosperidade para todo o país, mas significa mudança. **O velho deve ceder lugar ao novo**. (DARK, Temporada 1, Episódio 8, 25min36s, grifo nosso)

Figura 1: *Bernd Doppler* discursa na inauguração da construção da usina



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

O enunciado do presidente da usina vai ao encontro dos pressupostos iluministas e de quantificação mercantilista ao ressaltar a ideia de “objetividade” e “domínio do homem sobre a natureza”, além da ideia moderna de acreditar que a tradição deve ceder lugar aos intentos tecnológicos, pois os seus benefícios sempre serão melhores. Há uma relação puramente utilitarista dos seres humanos entre si e com a natureza – fenômeno que vai ser captado pelos românticos como pertencente à raiz perversa da modernidade em sua estrutura de constante reificação da natureza, de mecanização e uso do mundo orgânico.

A esse discurso otimista do moderno, contudo, a série vai se contrapor de duas formas: 1 – questionando, de forma discursiva, por meio do narrador, o quão longe a arrogância da técnica poderia nos levar; 2 – apresentando, de forma imagética, o

resultado do exagero humano em seu desígnio de construir um mundo “perfeito” ou “melhor” por meio do progresso científico e seus intentos teleológicos. No primeiro caso, temos o discurso do cientista *H.G. Tannhaus*, que enquanto narrador, interpela no segundo capítulo da primeira temporada: “[...] E assim, ao menos hipoteticamente, devido à anormalidade gravitacional, é possível dobrar o tempo e o espaço. Será que um dia conseguiremos viajar e ver o que há além? E qual o preço pagaríamos por isso? Até onde iriam os cientistas?”, pergunta o físico.

Ao salientar a ideia de preço a ser pago por encontrar determinado conhecimento ou, em outras palavras, pela arrogância em querer impor domínio sobre a natureza, o discurso acaba por desaprovar o anseio deliberado da ciência e sua tentativa exacerbada de arbítrio sobre o que é natural. As consequências desse propósito aparecem, em *Dark*, a partir da dissolução da própria cidade de *Winden*, dos rastros de destruição, do caos, da criação de aberrações incestuosas e na completa desintegração da harmonia outrora havida. Isso ocorre porque, na série, a ciência é usada para fins particulares de supressão da dor: os personagens usam dos aparatos tecnológicos, inclusive nucleares, para viajar no tempo e alterar as coisas, pois não conseguem suportar o peso dos aspectos sombrios da realidade em que vivem. O resultado dessa diligência em consertar e mecanizar o mundo leva ao desastre total (Figura 2), àquilo que na série eles chamam de “apocalipse” – o cenário desolador e distópico a ser estudado em capítulo à parte, mais adiante.

Figura 2: O apocalipse provocado pela fissão nuclear



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 1

A modernização científica aparece, ainda, de forma encarceradora, de maneira que subjuga pessoas a experimentos científicos, tratando-as de forma desumana (Figura 3). É inequívoco evidenciar, porém, que parte do Romantismo, em seu aspecto político, vê o futuro a partir de uma perspectiva “otimista”, se é que assim o podemos classificar. Há uma certa esperança no devir. Muitos teóricos da corrente – que vai influenciar, inclusive, o materialismo histórico-dialético – acreditavam que a restauração com a unidade primeva a partir de um estado de comunhão entre as pessoas e com a natureza, por exemplo, poderia gerar um mundo menos hostil e mais íntegro. Nesse ponto, ao apontar para um panorama anti-utópico, *Dark* se distancia do Romantismo e se aproxima mais do Expressionismo, corrente a ser estudada em capítulo à parte e que também influenciou sumamente o pensamento alemão e a narrativa aqui estudada. A crítica aos desmandos da modernização e suas consequências, porém, permanece em ambos.

Figura 3: Experimentos científicos são vistos como acachapantes



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 2.

É interessante ressaltar que a série vai ao encontro do momento atual por que vive a Alemanha, já que o país vem passando por um processo de desativação das suas usinas nucleares, o que se concretizou efetivamente em 2023⁸⁷. Os reatores chegaram a responder por cerca de 30% da produção de energia germânica e já não existem mais no país – o que mostra a cautela e a preocupação dos alemães, ainda

⁸⁷ Para saber mais: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2023/04/19/alemanha-fecha-suas-ultimas-usinas-nucleares-entenda-os-motivos-e-os-pontos-de-preocupacao.ghtml>

nos dias atuais, com o progresso científico e nuclear, sobretudo após a catástrofe de Chernobyl (também mencionada em *Dark*). A série, assim, mostra o fechamento da usina e denota, no discurso de Aleksander (o presidente da usina em 2020), o contexto atual da indústria nuclear no país germânico.

Aleksander: Energia gera comunidade. A energia nuclear foi, é e sempre será a única alternativa. Nada é mais barato, seguro e confiável. **Mas o mundo lá fora está insistindo no progresso.** Em seis dias encerraremos nossas atividades. Essa é uma experiência drástica para todos nós. Eu queria agradecer a todos por sua lealdade. Sem vocês, a usina nuclear de Winden, como a conhecemos, nunca teria existido. Vamos viver os últimos seis dias sob o espírito de comunidade. (DARK, Temporada 2, Episódio 1, 19min10s, grifo nosso)

A perspectiva de progresso ressaltada pelo personagem parece corresponder aos desígnios contemporâneos da modernidade, se contrapondo à forma de progresso mencionada pelo primeiro presidente da usina em 1953. Contudo, esse ideal teleológico continua a ser destrutivo e catastrófico como veremos nos próximos capítulos.

1.2 A Verdade nas Profundezas

Em contraposição ao mundo apolíneo e radiante do Iluminismo, o Romantismo encontra refúgio no mergulho da vida interior, nas profundezas, nas sombras iluminadas. Há uma debandada geral daquele estado simétrico e linear apregoadado pela abstração racionalista. “De repente há uma violenta erupção de emoção, de entusiasmo. Surge um interesse pelos edifícios góticos, pela introspecção. As pessoas subitamente se tornam neuróticas e melancólicas; passam a admirar os voos inexplicáveis do gênio espontâneo”⁸⁸.

É preciso que o humano “expresse aquilo que está dentro dele”⁸⁹ e encontre a verdade no âmago de si. A passagem para o conhecimento da realidade e do universo parte do *eu* como ponto central e isso vira “sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o ‘solo sagrado’ da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso

⁸⁸ (BERLIN, 2015, p.30)

⁸⁹ (BERLIN, 2015, p.74)

brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa”⁹⁰. A operação mais completa do espírito, para toda atividade artística, poética e do conhecimento da história e da ontologia do próprio indivíduo estaria subordinada a esse mergulho no interior. A verdade, portanto, é subjetiva e pode ser encontrada apenas na descida às profundezas.

Neste estudo, proponho que a série representa a imersão do *eu* e seu encontro com a verdade a partir da entrada dos personagens em cavernas, grutas, fendas, buracos ou bunkers. Sabe-se que a passagem para ambientes desconhecidos, como o labirinto ou o submundo, em alguns mitos (como o de Teseu), geralmente está associada ao encontro do herói com provas as quais precisa passar para receber alguma recompensa ou para salvar alguém. A descida ao mundo subterrâneo transmite ao herói uma consciência modificada, talvez mais sofrida, porém repleta de conhecimentos que “não podem ser adquiridos de nenhuma outra maneira e que têm uma importância decisiva para a vida”⁹¹, mesmo que essa vida seja a imagética e diegética.

Na série, contudo, ao entrarem nas cavernas, os personagens descobrem algo sobre si, sua própria história, seu passado ou futuro. Esse encontro com o mundo subterrâneo não ocorre sem dor. Ao penetrarem nesses locais, se deparam com o desamparo, a falta de sentido, o próprio vazio, a impotência, a corporeidade em sofrimento e, sobretudo, a verdade. Isso ocorre, por exemplo, quando *Jonas* entra na caverna e descobre quem é o seu verdadeiro pai (Figura 4); quando *Ulrich* entra no mesmo local, para salvar seu filho, e descobre que está preso em um looping temporal (Figura 5); quando *Claudia* penetra em uma gruta e se depara com os vestígios deixados pela usina nuclear (Figura 6), os quais poderão comprometer seu futuro enquanto nova mandatária.

O mesmo ocorre em relação ao *bunker* (Figura 7). O espaço, localizado no interior da terra e seguro em caso de ataques, é utilizado pelos personagens como cativeiro, ou para guardar segredos, fazer viagens no tempo (Figura 8), realizar investigação paralela, fazer experimentos científicos que resultarão na divisão do

⁹⁰ (GUINSBOURG, 1993, p.58).

⁹¹ (MÜLLER, 2017, p.112)

mundo em dois, esconder corpos, encontrar corpos (Figura 9) e até mesmo fazer sexo. O ambiente, aparentemente versátil, é um dos lugares de descobertas e verdades – e, propriamente pelo fato de estar abaixo da superfície, podemos entendê-lo como recurso estilístico e metafórico que a narrativa utiliza para apontar o profundo e o interno como alguns de seus corolários. No escuro e nos recônditos abaixo da aparente superfície é onde se encontra o outrora perdido.

Figura 4: Jonas entra na caverna e desvenda os segredos da sua história



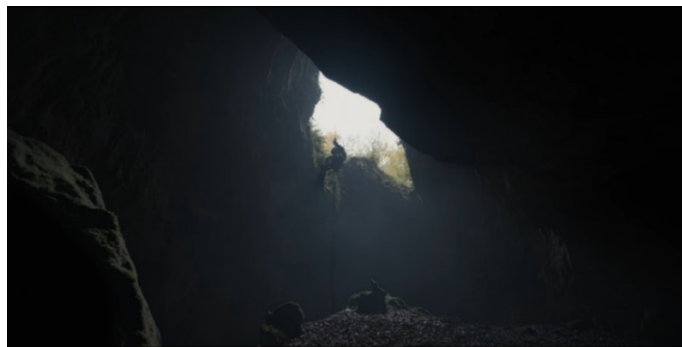
Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 3

Figura 5 Ulrich entra na caverna e fica preso em um tempo distinto ao seu



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Figura 6: Claudia entra na gruta e descobre o “lado sujo” da usina que preside



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Figura 7: Bunker é local diverso utilizado pelos personagens que encontram suas verdades



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 3

Figura 8: *Tronte* encontra o corpo de seu filho *Mads*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 7

Figura 9: *H.G. Tannhaus* realiza experimento no bunker



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

1.3 Religião, Ocultismo e Alquimia

O Romantismo não desloca o tributo da modernidade à Luz para um culto às trevas, mas antes, põe-se à redescoberta de uma sombra que ilumina onde habita o autêntico. Nas raízes românticas encontram-se a conexão com o sagrado por meio da religião, mas isso também ocorre a partir da magia, artes esotéricas, feitiçaria,

alquimia, astrologia, numerologia, seitas iluminadas. São retomadas as histórias infantis de raízes gnósticas, como *Branca de Neve*, *O Patinho Feio* etc., como maneira de exprimir o conhecimento incognoscível da divindade no homem a partir de metáforas.

Os pensadores do movimento redescobrem “os mitos, pagãos ou cristãos, lendas, contos de fadas, narrativas ‘góticas’; exploram os reinos escondidos do sonho e do fantástico”⁹². Outros fenômenos que marcam a reviravolta cultural romântica da segunda metade do século como o “aparecimento dos rosa-cruz e a transformação das lojas maçônicas”⁹³ também ocorrem. O Romantismo se volta para toda expressão “oculta” da luz do iluminismo: explodindo, por exemplo, os estudos e a paixão pela linguagem cifrada e pelos hieróglifos.

Na série *Dark* vemos uma narrativa complexa e repleta de uma linguagem metafórica, simbólica e mítica, que pode estar conectada a esse movimento e forma de pensamento tão presente no passado alemão. A manifestação de símbolos religiosos e esotéricos ocorre exaustivamente na série por meio de elementos como a triquetra, o triângulo, a tábua de esmeralda, a árvore cabalística e o oroboros, por exemplo.

É justamente a partir dessas imagens carregadas de significados múltiplos que, aliadas ao contexto diegético, formam um amálgama de mensagens cifradas reiterativas as quais o espectador precisa desvendar: é preciso que se descubra o sentido e o significado desses símbolos para que se saiba o desenrolar da série – e isso não é dado de forma tão palatável como geralmente ocorre no cinema padrão. A narrativa move o espectador para que procure o que está por trás, o que há de oculto na tela iluminada do suporte a que assiste.

O suspense e o mistério da série também passam pela compreensão desses símbolos. O modo como estes são apresentados intrigam o espectador e o impelem à busca pela revelação de seus significados. Na narrativa, símbolos do ocultismo e crenças antigas se associam, sobretudo, ao paradoxo temporal presente na série e reafirmam o argumento de *Dark*: a ideia de que as coisas são predeterminadas, que

⁹² (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 52).

⁹³ (LÖWY, SAYRE, 2017, p. 87).

devem ser aceitas da forma como a natureza assim o fez, que não se pode “brincar de Deus” por meio do manejo da ciência e que, quem o fizer, sofrerá as consequências pela eternidade, já que o tempo impõe o seu imperativo a tudo e a todos – características bastante românticas, como será mostrado a seguir.

1.3.1 Triquetras e Triângulos

Marca central de *Dark*, a triquetra é um símbolo de origem celta considerado pagão pelo cristianismo, sendo reincorporado por este a partir de um novo significado. Formado por “três partes composto de três vescia piscis entrelaçados; [é] mais comumente utilizado para a Santa Trindade, mas era usado antes do cristianismo, provavelmente como símbolo celta da deusa tríplice ou de Odin”⁹⁴. A triquetra representa a eternidade, o infinito, as três manifestações da deusa, as três manifestações do Deus cristão, a Santa Trindade. Na série, além de representar a tríade do tempo (passado, presente e futuro), o símbolo também está associado à representação do entrelaçamento dos três mundos (o mundo de Adão, o mundo de Eva e o mundo integral, o do criador) e é reiterado a partir de diversos elementos da *mise-en-scène* que o compõe nos diferentes contextos diegéticos em que aparece (Figuras 10, 11, 12 e 13).

A triquetra, em *Dark*, representa a união desses três mundos e sua compulsória integração. Representa a terceira dimensão e o eixo central que vai além da disputa dos dois grupos que lutam pelo controle do tempo (representados pelos dois vértices horizontais do símbolo), indicando que o caminho correto a ser seguido é o do vértice vertical, o eixo de cima. Embora os três estejam entrelaçados, o mundo de Adão e o de Eva só se tornam possíveis devido à desarmonia ocorrida no mundo do criador, o do cientista *H.G. Tannhaus*.

Na tentativa de trazer de volta a família morta em um acidente de carro, o físico cria uma máquina do tempo e acaba por dividir o seu mundo em outros dois, desintegrando a harmonia outrora havida em seu mundo e separando-o em masculino (*Adam*) e feminino (*Eva*). A triquetra, assim, mostraria o caminho para uma terceira

⁹⁴ (O’CONNELL, 2021, p.266)

dimensão e a saída dos princípios duais, os quais são apresentados pela série não como pertencentes a categorias fixas ou rígidas, mas flexíveis, pulverizados e menos compactos. Embora os personagens se considerem do Bem e atribuam o Mal ao outro, o espectador não tem tanta certeza quem é a Luz ou as Trevas, o Bem e o Mal, pois estes parecem estar imbuídos de um meio termo que não se prende a maniqueísmos: as ações dos personagens são dúbias.

Embora *Dark* não o apresente, o tema remete ao poema *Transigir* do autor alemão Hermann Hesse em seu livro *O Jogo das Contas de Vidro*, que muito se assemelha à forma como a narrativa apresenta a ideia de uma terceira dimensão:

Os intransigentes e simplórios
 Não suportam, é claro, nossas dúvidas.
 O mundo é superfície, explicam
 simplesmente,
 E um disparate a lenda dos abismos.

Pois, se houvesse realmente outras
 dimensões,
 Além das duas boas, velhas conhecidas,
 Poderia alguém morar com segurança?
 Poderia alguém viver despreocupado?

Portanto, para conseguirmos paz,
 Risquemos uma dessas dimensões!

Porque se são honestos os intransigentes,
 E a visão dos abismos é tão perigosa,
 Prescindimos da terceira dimensão.⁹⁵

O poema ressalta a importância da saída da dualidade: é preciso transpor as questões dicotômicas, mesmo que isso indique o encontro com a insegurança de uma terceira via. A narrativa seriada é consonante ao pensamento do escritor germânico. No capítulo 8, por exemplo, enquanto a tela mostra o personagem *Ulrich* procurando a passagem, dentro da caverna, para viajar no tempo e encontrar seu filho *Mikkel*, o som extradiegético é da voz do personagem cientista *H.G. Tannhaus*, que explica ao personagem *Estrangeiro* como a terceira dimensão é o caminho necessário para a

⁹⁵ (HESSE, 1971, p.354)

compreensão das coisas, remetendo mais uma vez à triquetra, que é encontrada por *Ulrich* logo em seguida (Figura 11).

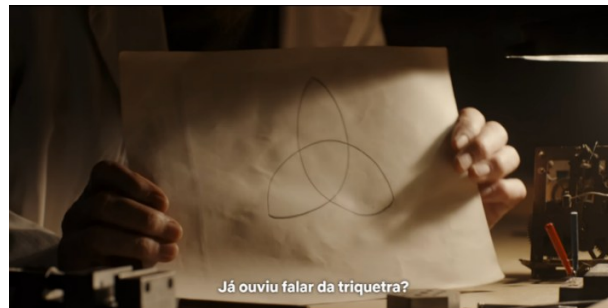
H.G. Tannhaus: Nosso pensamento é marcado pelo dualismo. Entrada, saída. Branco, preto. Bem, mal. Tudo vem em pares opostos. Mas isso está errado. Já ouviu falar da triquetra?

Estrangeiro: É o nó da trindade.

H.G. Tannhaus: Nada está completo sem uma terceira dimensão. Não existe apenas o encima ou o embaixo. Existe também o meio. [...] Um buraco de minhoca não conecta apenas duas, mas três dimensões. Futuro, passado e presente.

(*DARK*, Temporada 1, Episódio 8, 5min01s)

Figura 10: *H.G. Tannhaus* apresenta a figura da triquetra ao *Estrangeiro*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

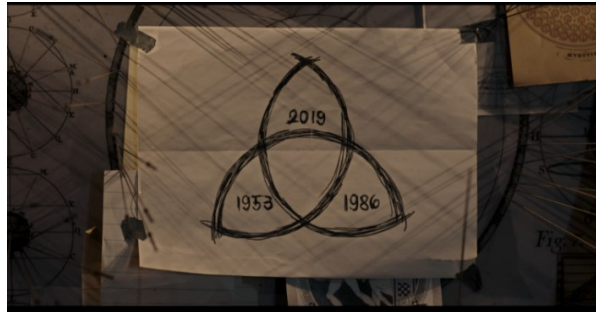
Figura 11: Triquetra encontrada por *Ulrich* no portal do tempo localizado em uma das cavernas da cidade de *Winden*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8.

O entrelaçamento temporal entre passado, presente e futuro dos três períodos (2019, 1953 e 1986) que aparecem na primeira temporada também estão indicados na triquetra (Figura 12) no quinto episódio da primeira temporada. Os três tempos são sequenciados em 33 anos antes e depois – numerologia que será apresentada mais adiante, ainda neste estudo.

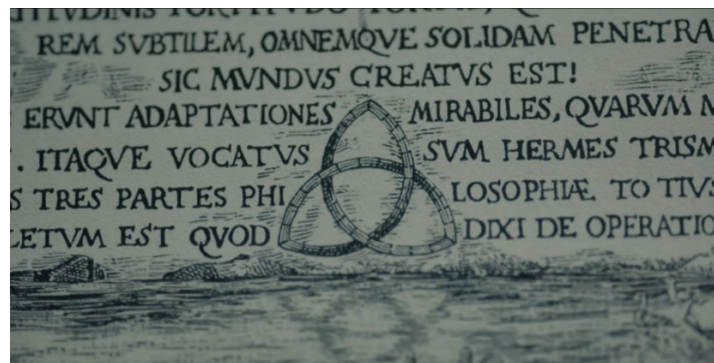
Figura 12: Triquetra entre os papéis do *Estrangeiro* indicando a integração entre os tempos



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5

O elemento aparece em uma adaptação da tábua de esmeralda (Figura 13), conhecida por seu conteúdo alquímico e esotérico (explicado mais adiante); e também no caderno do tempo (Figura 14), que revela os destinos dos personagens e cuja posse está sob a incumbência de *Noah*.

Figura 13: Triquetra no centro da Tábua de Esmeralda



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Figura 14: Triquetra encontrada no caderno que revela o destino dos personagens

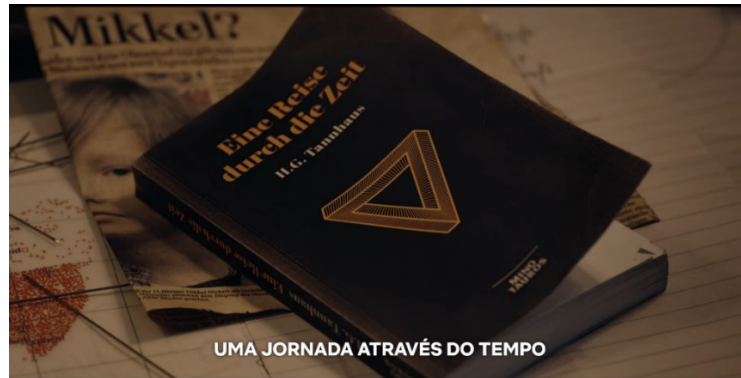


Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Associados às montanhas sagradas e às pirâmides, os triângulos também estão referenciados na *mise-en-scène* (Figuras 15 e 16). Eles representam “a

consciência humana e o princípio da harmonia”⁹⁶, indicando, mais uma vez, o caminho para o equilíbrio para além dos pares opostos e também sendo associado ao amálgama temporal (passado, presente e futuro).

Figura 15: Triângulo aparece na capa do livro diegético *Uma Jornada através do Tempo*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4

Interessante notar que o símbolo triangular, em *Dark*, também está correlacionado ao elemento radioativo (Figura 16), já que a atividade nuclear é a principal responsável pela energia utilizada para as viagens no tempo. Na série, o símbolo se liga à chamada *partícula de deus*, que é considerada, pela narrativa, como uma *partícula do diabo*, por causar mais desagregação que harmonia, mais destruição que criação – levando assim, ao entendimento romântico de que o manejo exagerado da ciência em relação à natureza nos leva ao caos.

Figura 16: Triângulo como símbolo da energia nuclear



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6.

⁹⁶ (O'CONNELL, 2021, p.112)

1.3.2 Tábua de Esmeralda e Hermetismo

A filosofia hermética, a alquimia e o ocultismo, não apenas se revelam como promotores de seus símbolos em *Dark*, mas parecem estar ligados ao próprio argumento da série. Essa construção ocorre a partir dos elementos que se diluem no contexto diegético e que se apresentam, a todo momento, como signos indicativos temporais impressos nos corpos dos personagens (Figuras 19 e 20) ou em um quadro de parede (Figuras 17 e 18), por exemplo. Texto atribuído a Hermes Trismegisto, a Tábua de Esmeralda é reinterpretada, na narrativa, como base caracterizadora para a criação daquele universo e estado de coisas. Um dos trechos do escrito original enigmático destaca que “E assim como todas as coisas vieram do Um, assim todas as coisas são únicas, por adaptação. O Sol é o pai, a Lua é a mãe, o vento o embalou em seu ventre, a Terra é sua nutridora”⁹⁷.

Podemos compreender que a série amolda seu enredo tomando esse trecho como uma referência, visto que, conforme descobrimos no decorrer dos capítulos, *Dark* reinterpreta o Um, do qual fala o texto, associando-o ao mundo original, pois dele advém todas as coisas e do qual os outros dois mundos diegéticos são parte. O Sol poderia estar associado ao princípio masculino, a *Adam* e seu mundo, sendo, portanto, o pai (de fato é o pai do filho nascido de sua própria tia, o qual é o genitor das quatro famílias que compõem *Windén*); a Lua pode se ligar ao princípio feminino, o mundo de *Eva*, que defende a manutenção das coisas da forma como elas estão, justamente para que seu filho e seu mundo não feneçam; e a Terra é o mundo em que ambos vivem e nutrem. Voltarei ao tema da criação do mundo diegético e dos elementos masculinos e femininos mais adiante, em outro capítulo.

Se em seu contexto original, os elementos alquímicos (Figura 22) trazidos pelos ensinamentos de Hermes Trismegisto na Tábua de Esmeralda e no Caibalion [que também aparece na série (Figura 21)] visam ao equilíbrio e ascensão do humano rumo a si mesmo, em *Dark* a dualidade do Sol e da Lua como sendo o Pai e a Mãe, *Jonas* e *Martha*, *Adão* e *Eva*, carregam uma total desarmonia e desagregação, visto que seus elementos são irreconciliáveis e estão em completo desgaste. Talvez, por isso,

⁹⁷ (ARAÚJO, 2020, p.19)

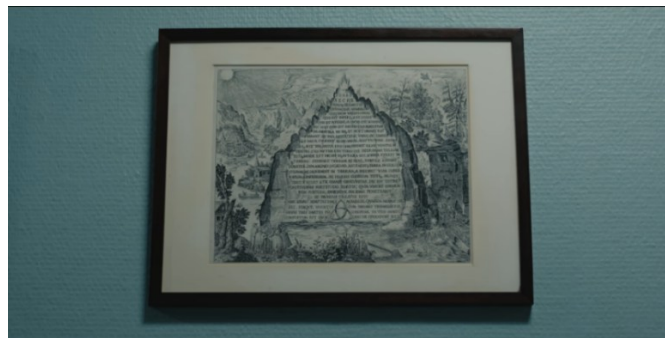
a estabilidade se encontre no Um, no mundo original, no terceiro mundo, que une os outros dois. É curioso que a imagem da Tábua de Esmeralda apareça, pela primeira vez, justamente em um hospital, como se segui-la fielmente fosse uma indicação de cura e do caminho a ser seguido.

Figura 17: Figuras de Hermes Trismegisto e da Tábua de Esmeralda no hospital



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4 (seta vermelha é grifo nosso)

Figura 18: Plano fechado na Tábua de Esmeralda exposta em quadro



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4

Figura 19: Tábua de Esmeralda tatuada nas costas de *Noah*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Figura 20: Tábua de Esmeralda tatuada no tórax de *Bartosz*



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 1

Figura 21: Livro *O Caibalion* é lido pela personagem *Elisabeth*



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 4

Figura 22: Os elementos alquímicos do Sol e da Lua em livro lido por Elisabeth



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 4

1.3.4 Oroboros

Composto por uma serpente em formação circular com o rabo em sua boca, o oroboros é o “símbolo do tempo circular, da eternidade e da indivisibilidade, caráter autossustentador da natureza”⁹⁸. Segundo Campbell, a serpente enrolada em seu próprio rabo tem um significado intenso e profundo. Para o autor,

⁹⁸ (O’CONNELL, 2021, p.252)

Às vezes, a serpente é representada como um círculo, comendo a própria cauda. É uma imagem da vida. A vida se desfaz de uma geração após outra, para renascer. A serpente representa a energia e a consciência imortais, engajadas na esfera do tempo, constantemente atirando fora a morte e renascendo. Existe algo extremamente horrível na vida, quando você a encara desse modo. Com isso, a serpente carrega em si o sentido da fascinação e do terror da vida, simultaneamente. (CAMPBELL, 1991, p.47)

Em seu significado, o símbolo do oroboros reflete justamente esse nascer e renascer das estações, dos ciclos da natureza, sendo também associado ao deus grego *Aion*. Sabe-se que a cultura helenística, além de outras, concebia o tempo a partir de três deuses: o *Cronos*, tempo físico e linear, que consome seus próprios filhos; o *Kairós*, tempo metafísico, tempo da oportunidade; e o *Aion*, tempo do orbe e da circularidade, sendo ilimitado e repetitivo em relação aos outros dois.

Essa última perspectiva se torna uma das bases para o argumento da série, que está fincada na ideia de tempo circular, em um eterno retorno – conceito nietzschiano⁹⁹ também utilizado por *Dark* e que corrobora para a ideia de destino, circularidade e repetição dos acontecimentos diegéticos. A imagem aparece dentro da caverna (Figura 23) como um “sinal” consubstanciado em material metálico e ligado a um fio vermelho que conduz os personagens até o lugar onde poderão encontrar a passagem para a viagem no tempo.

O elemento é a indicação de que esses terão acesso àquilo que a narrativa entende como o looping temporal e, simultaneamente, a integração entre passado, presente e futuro em eterna repetição, como ressalta o narrador no primeiro capítulo da primeira temporada: “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”¹⁰⁰.

Figura 23: Oroboros encontrado na caverna

⁹⁹ (VON ZUBEN; SILVA JÚNIOR, 2021)

¹⁰⁰ (DARK, Temporada 1, Episódio 1)



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

O símbolo, na série, também parece indicar que a repetição torna pouco provável a mudança, sugerindo o determinismo das coisas e sua circularidade. A conclusão é a de que os personagens viverão presos no nó de sofrimentos que os aprisiona. Contudo, a eternidade pode se repetir de uma outra maneira e a narrativa sustenta isso ao indicar, na última temporada, que a integração temporal poderia ocorrer em outros termos, mas sempre em movimentos circulares: o passado, o presente e o futuro se interferem mutuamente – o que difere do ideal racionalista moderno que acredita na história como um processo de evolução teleológico marcado por uma progressão linear em que o pensamento e a racionalização indicam a marca do avanço do humano – sempre em busca da perfeição e do ideal.

A ação humana, na ideia de tempo circular proporcionada pelo oroboros, é relevante, mas não determina o destino, a princípio, incognoscível. A ênfase aqui é no tempo mítico e cíclico, na sugestão de que é a natureza – e seus intentos desconhecidos e misteriosos a nós – que nos domina e não o contrário, como intui o sujeito moderno.

1.3.5 Árvore Cabalística

Significando “tradição” em hebraico, a Cabala é a “lição esotérica do judaísmo. Como todas as lições similares, é afinal acerca dos muitos níveis, visíveis e invisíveis, que ligam a unidade primordial com a realidade”¹⁰¹. A árvore cabalística é composta por círculos dispostos em três colunas ou pilares e “pode ser aplicada a tudo desde a

¹⁰¹ (MARTIN, 2012, p.142)

criação de um cosmo até a confecção de um bolo”¹⁰². O símbolo é uma ferramenta profunda de expansão da consciência utilizada por místicos, judeus, cristãos, entre outros e seu significado é o de haver “uma única estrutura que sustenta todas as coisas. Esse é o aspecto imanente de Deus: o lado do absoluto que podemos conhecer e experimentar”¹⁰³.

Figura 24: Árvore cabalística ao centro e fotos das quatro famílias ao redor



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 3

Na série, a árvore cabalística (Figura 24) aparece relacionada às quatro famílias que formam o elenco e a cidade de *Winden*. A partir dos *Doppler*, dos *Kahnwald*, dos *Nielsen* e dos *Tiedemann* toda a trama flui e todos os personagens se relacionam. Embora não saibam, eles são parentes e as relações incestuosas entre si só são descobertas e taxadas por “aberrações” quando o passado é revelado. A árvore cabalística aqui, se assemelharia a uma árvore genealógica, sem, contudo, indicar ascendência ou descendência, visto que todos advêm de um mesmo ponto comum: a geração oriunda da relação entre *Adam* e *Eva*. Assim, entendo que *Dark* utiliza a árvore cabalística para relacionar às famílias ao Um primordial, à unidade primeva.

1.3.6 Seitas Ocultas

Em *Dark*, duas seitas lutam pelo controle do tempo: a *Sic Mundus Creatus Est* (“Assim foi criado o mundo”) e a *Brit Lux* (“Que haja luz”). A primeira é comandada por *Adam* (Figura 25) e a segunda por *Eva* (Figura 26), cada uma em seus respectivos mundos. Esses grupos defendem coisas distintas: o primeiro quer destruir a ordem

¹⁰² (MARTIN, 2012, p.142)

¹⁰³ (MARTIN, 2012, p.142)

das coisas tal como se sucedeu; o segundo quer manter ordem. Isso ocorre porque a manutenção ou a destruição do que há significa a dissolução ou não dos personagens, que almejam sair (ou permanecer) do nó de sofrimento que os relaciona, de modo que cada grupo atribui a si a ideia de Bem e Luz; e, ao outro, a ideia de mal e de Trevas. Ambas as seitas têm, em seus respectivos mundos, o controle da partícula de deus que dá origem ao caos em que vivem e lutam para mantê-lo ou destruí-lo.

Figura 25: Seita *Sic Mundus Creatus Est*



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 4.

Figura 26: Reunião da seita *Brít Lux*



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 7

A ideia romântica aqui defendida é a de que o esclarecimento dos personagens não está às claras para que todos tenham acesso, mas se encontra disponível apenas aos iniciados, aos escolhidos, àqueles que se situam de forma oculta às luzes do iluminismo e suas ideias. O conhecimento que as seitas da narrativa detêm, capaz de alterar o destino da cidade e a ordem de todas as coisas, apenas podem ser acessados por seus membros, o que ressalta, mais uma vez, a deliberação do enredo em favor daquilo que há de recôndito, de uma sombra iluminada.

1.3.7 Numerologia: o 33

Outro elemento importante no Romantismo é a numerologia. Sob o ponto de vista romântico, os números não estão associados aquilo que há de quantificador e generalizador, mas antes, a uma perspectiva simbólica, mística e esotérica: naquilo que eles representam enquanto elementos de elevação espiritual. Na série, sobretudo, há um peso atribuído especialmente ao número trinta e três.

Como vimos, *Dark* destaca o caráter circular do tempo como determinante para o universo diegético. Assim, por meio da circularidade, o enredo retoma acontecimentos que voltam à baila de 33 em 33 anos devido ao chamado “ciclo solar-lunar”, hipótese diegética e não-científica de que o sol se alinha, em uma sequência de 33 anos, aos outros astros da galáxia, trazendo o retorno do que se passou ao ponto inicial. Vejamos o diálogo entre os personagens *Tannhaus* e o *Estrangeiro*:

Estrangeiro: O senhor escreve sobre o Eterno Retorno de Nietzsche, um universo que se expande e colapsa. Um universo que sempre se repete. (Mostra o livro *Uma jornada através do tempo*)

Tannhaus: Fazia tempo que não via um desses. Existem apenas 500 cópias no total.

Estrangeiro: Escreveu sobre os ciclos solar e lunar, que sincronizam a cada 33 anos.

Tannhaus: Do ponto de vista cósmico, sim. A cada 33 anos a rota da Lua se sincroniza com a do Sol. Mas o 33...é mais do que isso. Está em todo lugar. Jesus fez 33 milagres. Existem 33 litanias dos anjos. Há 33 cantos no purgatório de Dante e 33 no paraíso. É a idade de Cristo.

Estrangeiro: E é a idade em que o Anticristo começa a reinar. (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 8).

A série, portanto, destaca o número a partir de uma perspectiva cósmica e cosmológica. Sugere sua representação mais profunda na literatura, na poesia e na religião, conectando seus sentidos e apresentando o aspecto simbólico e imaginário do 33 para além de uma perspectiva quantificadora – há algo transcendente e misterioso em sua exibição. Na maçonaria, por exemplo, o número está associado ao grau mais elevado dentro da hierarquia, e seu sentido está associado ao aperfeiçoamento do ser e à busca da iluminação.

1.4 O Amor Impossível

Embora hoje se tenha um conceito popular e geral que associe o mote do amor romântico, mesmo em sua concretude, à idealização, perfeição e completude, este não é o encontrado em parte importante das obras do movimento. O culto ao sentimento como modo de proteção à abstração racionalista da modernidade é, indubitavelmente, uma das formas pelas quais os românticos encontraram para se oporem à mecanização do mundo. A verdade subjetiva, o apego ao autêntico, ao orgânico, às emoções verdadeiras, a importância dos afetos genuínos e, sobretudo, um estranhamento às relações baseadas na troca de interesses mercantilistas e que reificam as pessoas são ressaltados pelo Romantismo.

Todavia, a materialização dos impulsos e desejos é sempre impossível, por diversos motivos. À época, a imensa maioria dos casamentos eram arranjados e solidificados em uma perspectiva de permuta de favores entre as famílias do futuro casal. Assim, o apaixonamento normalmente ocorria fora desse acordo, a partir de um terceiro que aparecia e desnorreava um dos amantes do casal. O que o romântico vai ressaltar não é, necessariamente, o relacionamento entre esses dois “fora-da-lei”, mas o sentimento existente entre eles, independentemente das instâncias dessa lei. O cumprimento dessa, a lealdade à norma, seja por meio da separação do casal ilegítimo ou da morte de um deles, é fundamental – mesmo que isso signifique a supressão do relacionamento. A valorização está na “pureza” dos sentimentos, disso resultando a impossibilidade de sua tangibilidade. O amor é sempre desencontro.

Em *Os sofrimentos do Jovem Werther*, obra inaugural do Romantismo na Alemanha, a inviabilidade da relação do personagem homônimo com sua amada leva ao conseqüente suicídio do rapaz, que acreditava não haver reciprocidade em seu sentimento. Goethe¹⁰⁴ põe em dúvida a correspondência do sentimento da jovem que estava prometida a outro, indicando que, caso não houvesse o compromisso ou a morte do protagonista, o relacionamento entre ela e *Werther* poderia ocorrer. É ressaltado, contudo, a verdade dos sentimentos do amante, a lealdade aos pactos firmados socialmente e a decorrente impossibilidade do romance que, uma vez

¹⁰⁴ (GOETHE, 2010)

materializado, poderia causar talvez não a morte do personagem, mas grandes estragos.

Algo semelhante ocorre em *Dark*, que coaduna o amor romântico e a tragédia. Isso porque, durante toda a narrativa, é ressaltada a desarmonia e o desencontro do amor entre *Jonas* e *Martha*, que serão, mais tarde, *Adam* e *Eva*. Mesmo antes de descobrirem a verdade, ou seja, que são parentes (*Martha* é tia de *Jonas*, tornando incestuosa e impeditiva essa relação edipiana) o casal, de um modo ou de outro, se perde. A ideia de que são e estão errados (Figura 27), indo contra a moral, é reiterada pela série. Mesmo que o sentimento dos jovens continue a existir infinitamente, ciclo após ciclo, é consequência do seu romance a trágica trajetória pungente da cidade e da geração nascida devido ao fruto desse amor impossível, que lhes dá vida, morte e sofrimento simultaneamente.

Figura 27: *Jonas* e *Martha* discutem. A personagem ainda não sabe que são parentes.



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6.

Em *Dark*, o amor romântico é desencontro e sua concretude gera caos, sofrimento, terra arrasada. O final feliz é encontrado apenas na dissolução definitiva dos personagens. O casal decide se sacrificar para que a sequência infinita de aflições causadas entre si e entre os outros personagens tenham um fim eterno. *Jonas* e *Martha* se apresentam como oferta para salvar o mundo original e destruir os seus próprios mundos, mesmo que isso signifique as suas não-existências. A série evidencia, mais uma vez, o tributo à pureza dos sentimentos dos personagens e a nobreza de se pôr em sacrifício para que haja a salvação de outros. Os personagens, assim, viram poeira de estrelas (Figura 28).

Figura 28: *Jonas* e *Martha* viram poeira em sacrifício para a salvação do mundo



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 8

1.5 Goethe, Duplicidade e a Cisão do Eu

Um dos grandes méritos de *Dark* é referenciar (e reverenciar) grandes pensadores, sobretudo da própria Alemanha. Dentre eles, o romântico Goethe. O autor, que em suas obras se utiliza da repetição de modo a apresentar o centro e sua duplicidade, como no livro *Afinidades Eletivas*, recebe grande destaque pela série. Isso ocorre não apenas mencionando o escritor, sua obra e pensamentos, mas sobretudo, buscando realizar o mesmo intento que Goethe. Aqui há uma clara referência no enredo ao argumento do autor na obra mencionada.

Isso porque, tanto *Martha* como *Jonas*, parecem se sentirem atraídos como elementos químicos afins, por mais que o tempo e o espaço os separem, tese levantada pelo escritor a partir dos pressupostos científicos de sua época e que ocorre com os protagonistas de sua publicação, como descreve a seguinte passagem do livro: “[...] denominamos afins aquelas naturezas que, ao se reunirem, rapidamente se prendem e se identificam umas com as outras.”¹⁰⁵, diz o personagem *Capitão*. Outra personagem, a *Charlotte*, reitera: Essa afinidade me parece menos consanguínea do que espiritual ou anímica”¹⁰⁶, revelando o caráter e a essência da relação amor e destino entendida por Goethe.

Um ponto interessante de *Afinidades Eletivas* também levantada pela série é a forma como as coisas funcionam como espelho de identificação ou repulsa, em que elementos naturais se tornam são refletidos como imagens do próprio humano. No

¹⁰⁵ (GOETHE, 2012, p.56)

¹⁰⁶ (GOETHE, 2012, p.56)

livro, ao explicar sobre as atrações entre componentes afins, *Eduard* ressalta: “Obviamente trata-se apenas de terra e minerais, mas o homem é um completo Narciso; vê sua imagem refletida por toda parte e pretende ser a medida de todas as coisas”¹⁰⁷. O personagem *Capitão* responde: “Exatamente. Esse é o modo como o ser humano trata tudo aquilo que se encontra fora de si mesmo; sua sabedoria e sua insensatez, sua vontade e seus caprichos, ele os atribui aos animais, às plantas, aos elementos e aos deuses”¹⁰⁸. Em *Dark*, isso é interpretado literalmente visto que toda a mise-en-scène, incluindo a natureza, como veremos mais adiante, é reflexo e resultado dos subterfúgios interiores dos protagonistas e, portanto, de seus sofrimentos narcísicos.

A série se reporta ao autor alemão diretamente no quarto capítulo da primeira temporada. Durante uma aula, o professor explica aos alunos sobre a obra supracitada:

Professor: Uma rede de símbolos e referências percorre esse romance. Um dos exemplos da variedade desses símbolos são os “plátanos do mar”. Uma forma especial de repetição na obra de Goethe é a chamada duplicação. As personagens conscientes ou inconscientemente...A simetria é uma forma de específica dessa duplicação. Ela tem um eixo central, onde **a repetição é espelhada**. A repetição parte de um centro imaginário e divide-se em duas direções opostas. Há inúmeras **referências disfarçadas a acontecimentos que surgirão posteriormente**. Por exemplo, a morte de Otilie por fome é tratada no terceiro capítulo da primeira parte com sua “grande aversão a comer e beber”. Essa referência se repete mais tarde. (DARK, Temporada 1, Episódio 4, grifo nosso)

Figura 29: Professor explica obra de Goethe



¹⁰⁷ (GOETHE, 2012, p.57)

¹⁰⁸ (GOETHE, 2012, p.57)

Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4

É bastante perspicaz o que a narrativa faz. No discurso do professor, conforme os grifos, podemos perceber que *Dark* se utiliza do formato goethiano por meio de duas formas: primeiro, pela ideia de duplicação a partir de um eixo central, em que a realidade é espelhada; segundo, pela menção a acontecimentos que servem como referência para o que ocorrerá posteriormente, sendo a própria fala do professor uma dessas referências, já que ele antecipa o modo como a narrativa está estruturada ao ressaltar a ideia de duplicidade.

Em relação à duplicidade, à ideia de uma realidade espelhada que parte de um eixo central (mundo original) e se dicotomiza (mundo de *Adam* e mundo de *Eva*), a série repete os acontecimentos tanto em um mundo quanto no outro à medida que vamos conhecendo a diegese. Tanto *Jonas* quanto *Martha*, que depois se transformarão em *Adam* e *Eva*, respectivamente, vivenciam acontecimentos diegéticos bastante semelhantes, mas de forma espelhada, como se cada universo fosse o reflexo do outro. A série realoca a imagem e o contexto no mundo de *Eva* (que só aparece na terceira temporada) de maneira invertida, apontando, novamente para o domínio da duplicidade e do jogo de espelho, como vemos nas Figuras 30, 31 e 32.

Dark alude, assim, à possibilidade da convivência paralela dos próprios *eus* dos personagens em épocas e mundos distintos e mostra, a partir da imagem refletida e invertida, como isso modifica (ou não) a narrativa. Essas repetições e duplicações ocorrem em todas as temporadas e capítulos até que o espectador descubra quais são suas causas e qual é o eixo central a que ambas as realidades estão conectadas, o que só acontece nos capítulos finais. Os truques de espelho¹⁰⁹, assim, funcionam como jogo visual que enfatiza o tema da ilusão ao duplicar e acentuar as imagens, dando ao espectador a experiência de assistir duas vezes.

Figura 30: Personagens vivem acontecimentos repetidos em realidades paralelas, espelhadas e duplicadas

¹⁰⁹ “O tema da do doppelganger ou duplo é mais um dos artifícios da literatura fantástica do século XIX que os diretores mais populares do expressionismo utilizaram. Histórias de vampiros duplos, de assassinatos inexplicáveis e desaparecimentos, coincidências incríveis e transformações são típicos dos escritores de contos originários do romantismo como E.T.A. Hoffman, Achim von Arnim e Adalber von Chamisso” (CARDINAL, 1984, p.94)



Fonte: *Dark*, Temporada 1 e 3, respectivamente, da esquerda para a direita

Figura 31: A realidade é duplicada e invertida na série



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 4

Figura 32: Os eventos ocorrem de forma semelhante em ambas as realidades



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 5

Outro ponto importante que a série tange acerca da estrutura goethiana e duplicada são as referências disfarçadas a acontecimentos que ocorrerão

posteriormente. É incontável a quantidade de vezes que isso acontece na narrativa. Geralmente, os personagens mencionam algo que parece ser banal e aleatório, mas na verdade, representa um fato ulterior a ser consumado. Dois exemplos, dentre inúmeros, são bem pertinentes. O primeiro diz respeito ao seguinte diálogo, ocorrido em 1986, no terceiro episódio da primeira temporada:

Katharina (entrega disco para *Hannah*): Sabe sobre o que é a música?

Hannah: Não.

Katharina: Um homem que sequestra uma garota e a leva para floresta só porque ela está de batom vermelho.

Hannah: Meu pai diz que batom vermelho é só para prostitutas.
(*DARK*, Temporada 1, Episódio 3)

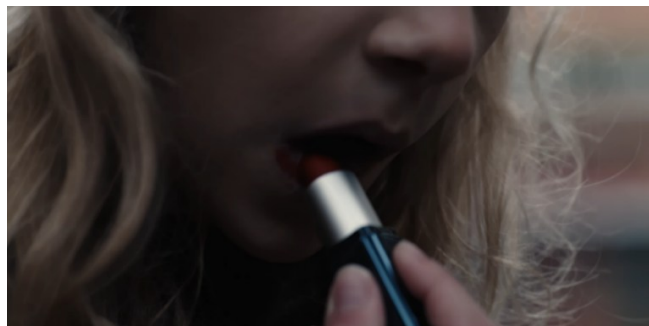
Figura 33: Personagens, em 1986, apontam para algo que ocorrerá depois



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 3

É exatamente o que ocorre três capítulos após essa cena: a personagem *Elisabeth* é sequestrada na floresta por *Noah*, em 2019, e a série enfatiza o fato de a personagem ter roubado o batom vermelho da irmã e ter utilizado justamente antes de ser sequestrada (Figura 34).

Figura 34: *Elisabeth* usa batom vermelho antes do sequestro



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Outro exemplo está no oitavo capítulo da primeira temporada. Em 1953, ao avistar o menino *Helge* sendo roubado e apanhando de dois outros garotos na floresta, *Ulrich* se aproxima e os jovens correm, abandonando sua vítima. O policial questiona o porquê *Helge* não havia se defendido, a que o garoto retruca: “Eles são maiores e mais fortes que eu”. *Ulrich*, então o aconselha: “Da próxima vez, morda-os”.

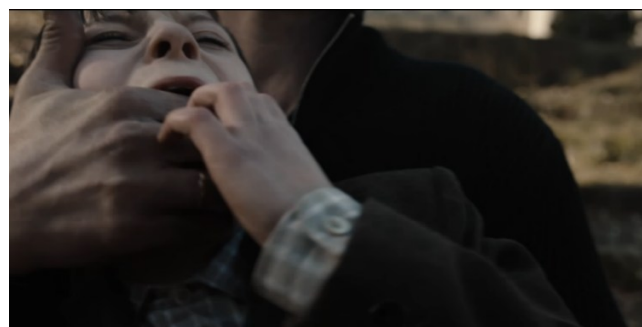
Figura 35: *Ulrich* alerta *Helge* para que este se defenda com mordida contra seus ofensores



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Ulrich, que viajara de 2019 para 1953, acreditava que o velho *Helge* era o responsável pelo sequestro e morte das crianças ocorridas no seu tempo. Saindo à procura, sem sucesso, do *Helge* idoso, o personagem descobre que a criança que acabara de auxiliar se transformaria no senhor que raptaria seu filho. Assim, volta ao encontro de *Helge* para matá-lo, na esperança de que a morte do jovem pudesse alterar o futuro – o que não acontece. No entanto, *Dark* mostra mais uma vez sua referência ao grande escritor romântico: o garoto se utiliza do conselho outrora dado por *Ulrich* para se defender e o morde. A narrativa antecipa, assim, algo que ocorreria posteriormente.

Figura 36: *Helge* morde *Ulrich* após o alerta recebido



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Esses são apenas alguns exemplos, dentre inúmeros, que se baseiam na estrutura goethiana apontada pela própria narrativa, o que revela, de novo, o baú de referências românticas que a série usa para engendrar o seu enredo. *Dark* ainda se utiliza de um outro elemento bastante utilizado pelos românticos e pelos expressionistas (que serão estudados mais adiante): a ideia de uma cisão do *eu* e sua dualidade¹¹⁰. Sob essa perspectiva, a narrativa se compõe de imagens duplicadas que se distinguem a partir do lado sombrio e reprimido da personalidade, existindo como o outro que é projetado para fora. Para Freud, essa projeção é realizada quando “uma percepção interna é suprimida e, ao invés, seu conteúdo, após sofrer certo tipo de deformação, ingressa na consciência sob a forma de percepção externa”¹¹¹.

Por se relacionar a questões que circundam noções de identidade, o que inclui a dissociação do eu, o tema do duplo continua muito atual, perpassando por diversas gerações. A apropriação do *eu* duplicado em *Dark* aparece como um outro que agiria (ou não) de uma outra maneira, sobretudo porque são *eus* de outros tempos ou realidades paralelas. Por exemplo, o *eu* de 2019 de *Claudia* encontra o seu *eu* de 1986 na segunda temporada.

A mesma personagem encontra o seu *eu* de mesma idade na terceira temporada (Figura 38) e a mata para que pudesse salvar a sua filha *Regina* (algo semelhante ocorre no filme expressionista *O Estudante de Praga*, como veremos no capítulo seguinte). O encontro com o *eu* mais velho também ocorre com *Jonas*, seu eu de meia-idade chamado *Estrangeiro* (Figura 37). Isso também ocorre com *Charlotte* que vê a si própria quando bebê; *Mikkel* que vê seu eu mais velho *Michael* (o pai de Jonas); o encontro das Marthas dos mundos paralelos (Figura 39), etc.

Figura 37: O *Estrangeiro* revela para *Jonas* que é a sua versão mais velha

¹¹⁰ “É inquestionável o fato de que a figura do duplo é bem frequente na literatura; há muitas obras renomadas que abordam essa temática, como os romances *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago, ou contos literários, como ‘*William Wilson*’ (1839), de Edgar Allan Poe e ‘*The Jolly Corner*’ (1908), de Henry James. Isto é, desde a época das peças de teatro gregas, como *O Anfitrião*, até a contemporaneidade, podemos ver obras em que essa figura aparece, mesmo que representada de diferentes formas – através de *doppelgängers*, imagens espelhadas, fantasmas, entre outros.” (SASSE; MOURA, 2020, p.174). Ressaltamos, ainda, a figura do duplo na literatura expressionista, como em *Demian* (1919), de Hermann Hesse; e também na literatura russa, com *O Duplo* (1866), de Dostoiévski.

¹¹¹ (FREUD, 1969, p. 89).



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 10

Figura 38: *Claudia* mata ao seu *eu* da realidade paralela



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

Figura 39: *Martha* encontra ao seu *eu* de outra realidade (ao fundo, *Eva*, a versão mais velha de *Martha*)



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 5.

Figura 40: *Noah* e seu *eu* mais jovem



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6

Isso também ocorre com *Noah* (Figura 40), personagem que na primeira temporada aparece como vilão, mas que posteriormente descobrimos que é apenas mais uma vítima do jogo catastrófico do tempo e do destino diegético. Em um diálogo interessante com seu *eu* mais jovem, *Noah* argumenta que a verdade sobre as coisas e o mundo – inclusive a valoração ética de bem e mal – é encontrada dentro de si e que a aceitação disso ocasionaria uma conciliação interior:

Noah: Coincidências não existem. Cada caminho é predeterminado. Tudo acontece quando deveria acontecer. Na hora certa. No lugar certo. Como se o mundo fosse um tapete coberto por uma teia de fios infinitos. Cada um em seu lugar. Mas pouco de nós sabem para onde estamos indo. Você deu o primeiro passo. Adam ficará orgulhoso de você. Eu tive esse mesmo sentimento. Vai passar.

Noah jovem: Por que o Adam nos acolheu?

Noah: Ainda há coisas obscuras para você. Mas elas virão à luz. Pouco a pouco. Quando a hora certa chegar.

Noah jovem: **Como sabemos o que é certo e o que é errado? O que é bom e o que é mau?**

Noah: **Ouvindo nossa voz interior. Não seguindo mais ninguém além de nós mesmos. Nosso verdadeiro caráter se revela não só em nossos atos, mas no propósito deles. Eu sou você. Eu sou a sua voz. Nunca se esqueça disso.** Tudo está conectado. Você. Eu. O passado e o futuro. (DARK, 2019, Temporada 2, Episódio 2, 25min. 10seg., grifo nosso)

Aqui, mais uma vez, vemos como a dualidade de *eus* trazida por *Dark* se conecta com as ideias românticas: o bem e o mal não está nas instituições, nas configurações sociopolíticas ou nos intentos transcendentais, mas dentro do personagem, na sua voz interior. Reitera-se o argumento da autenticidade romântica como parâmetro e guia para o mundo exterior. Com exceção de *Noah*, o encontro dos outros personagens com seus *eus* é normalmente traumático e incongruente, o que gera ainda mais conflitos internos e, em alguns casos, uma guerra contra si amparada pelo uso de aparatos tecnológicos e nucleares. É o que vemos, por exemplo, no diálogo entre *Jonas* e *Claudia*, em que a personagem diz que *Jonas* deverá entrar em guerra contra o seu futuro eu, *Adam*, contra si mesmo.

Claudia: Eu esperei muito tempo para nos encontrarmos de novo.

Jonas: Quem é você? Está com o *Adam*?

Claudia: Essa história tem dois lados. Ele é a escuridão. Eu não sigo ele. Eu sigo a luz. Ele mentiu pra você. Ele te trouxe aqui para ter certeza que tudo acontecerá como sempre aconteceu.

Jonas: Não, isso não está certo! *Adam* também quer isso.

Claudia: Não, ele não quer. Ele não quer consertar as coisas, mas destruí-las para sempre. Seu papel em tudo isso é muito maior do que você pensa. Só você pode pôr um fim em tudo.

Jonas: O que isso quer dizer?

Claudia: **Estamos em guerra e você tem que lutar contra si mesmo.**

Jonas: Mas se eu não existir, se eu não nascer, então o *Adam* também não pode existir.

Claudia: Eu vi o mundo sem você. Acredite, não é o que você está pensando. [...] Há momentos na vida em que devemos entender que as decisões que tomamos influenciam mais que apenas nossos destinos. Não é apenas sobre você e seu pai. É sobre todo mundo. (DARK, 2019, Temporada 2, Episódio 4, 41min. 09seg., grifo nosso)

Aqui a série parece argumentar a visão de que a conciliação com os *eus* de outras épocas ou realidades não pode ocorrer enquanto os personagens persistirem na ideia de alteração do estado de coisas e da consequente não-aceitação do destino, o que ocorre, sobretudo, por meio da viagem no tempo possibilitada pelo manejo científico da partícula de Deus. Sob essa perspectiva, a ciência distancia o humano de si mesmo, transformando seu duplo em seu inimigo.

2. As Profundezas Expressionistas

Embora a perspectiva romântica, muitas vezes idealista, tenha influenciado profundamente a cultura ocidental, o movimento começa a ganhar ares mais sombrios nos séculos seguintes. Novas formas de criticar a modernidade e de compreender a natureza humana e seus intentos destacaram com mais veemência o lado oculto da perspectiva teleológica de progresso, sobretudo devido ao período bélico dos séculos XIX e XX.

Sendo a filiação estética mais próxima do Romantismo devido ao seu caráter dramático, à predileção por sentimentos extremos, personalidades cindidas e fantasias mórbidas, o Expressionismo surge ressaltando, mais agressivamente que seu predecessor, o dilaceramento das forças destrutivas, terríveis e sinistras da fealdade moral da alma humana diante de uma realidade ameaçadora e esmagadora. Não é apresentada nenhuma perspectiva para resolução dessa realidade que não

seja revelar-se de maneira expressiva: a saída é de dentro para fora. O Expressionismo é o espelho deformante do Romantismo, uma distorção que transforma a aparência de uma experiência humana, “sem, contudo, alterar a essência do indivíduo que se contempla a si mesmo. Devido a essa deformação, o que era sonho no Romantismo torna-se pesadelo no Expressionismo.”¹¹²

Sob a perspectiva do olhar romântico, a vanguarda expressionista apresenta um panorama ainda menos otimista e mais melancólico: o indivíduo deixa de ser o “bom selvagem” e o futuro passa a não ter tantas possibilidades de vida pacífica e em comunhão. Agora, o sujeito é visto como completamente inconsciente de si, fragmentado, atormentado, repleto de demônios que o controlam; seu futuro é distópico, encarcerador, propenso à autodestruição. O estado natural do humano, no mundo moderno, segundo este ângulo, é a angústia, a aflição, a inquietação, a incerteza, o desespero, a insatisfação – sentimentos nevrálgicos que dominam os artistas expressionistas em seus gestos e impulsos criativos.

A fome, a injustiça social, o progresso científico (químico e bélico, sobretudo) que levou à guerra e destruiu milhares, a solidão do homem citadino desamparado, destinado a ser dominado por manipuladores e pelas energias incontroladas do mal, são destacados no Expressionismo como consequências do modelo imponderável da modernidade naquele período (e naqueles que se seguiram). O desregramento do humano degradado por suas paixões e os vícios sociais vividos em comum o tornam um animal repugnante, perverso, enclausurado em si e torturado pelo mundo insólito ao seu redor. Se há uma luz que guia o lado racional do humano, sua face oculta pulsa com muito mais força e parece dominar não só suas sombras, mas também a parte iluminada que o constitui. Essa perspectiva finca-se na prospecção do invisível a partir da revelação dos segredos atormentadores das questões que flagelam o homem e fazem de sua natureza um estado de miséria e angústia.

Para Cardinal, o expressionismo se constitui como “uma prospecção de estados fronteiriços e posições extremas, que frequentemente implicam crises de decisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente em direções contrárias”¹¹³.

¹¹² (RIBEIRO, 1964, p. 13,14).

¹¹³ (CARDINAL, 1984, p.17)

Nesse sentido, alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto, luz e sombra, mito e ciência, “são apenas algumas das antíteses incorporadas em seus argumentos ou atos criativos”¹¹⁴. A arte, aqui, tem sua função expressiva ressaltada e as ressonâncias emocionais aparecem sob formas bruscamente vigorosas. Segundo o autor, o Expressionismo revela o trabalho “daqueles artistas ou movimentos que iniciaram uma rebelião contra uma ortodoxia estilística que perdera de vista as fontes do sentimento espontâneo”¹¹⁵.

Os impulsos criativos e as ressonâncias emocionais surgem da contemplação da vida interior sob uma forma deturpada de perspectiva sobre a natureza. Em seu *Demian*, Hermann Hesse, um dos autores da literatura expressionista, expressa com exatidão o sentimento da: “a contemplação dessas criaturas, o abandono às formas irracionais, singulares e retorcidas da natureza, despertam em nós um sentimento de consciência interior com a vontade que as fez nascer e acabam por parecer-nos criações próprias, obras de nosso capricho”¹¹⁶. Por meio das revelações do protagonista, o escritor desvela a dissolução das fronteiras homem e natureza, sendo esta a imagem refletida no interior do sujeito a partir de impressões exteriores. Aqui, o homem se torna uma divindade indivisível com a natureza, mesmo que ela não seja necessariamente uma força apenas criadora – mas também destruidora. Por isso, os elementos inconscientes e não-controláveis tornam-se características principais desta vanguarda.

A derrota na Primeira Guerra Mundial, a ascensão (ainda incipiente à época) de movimentos ultranacionalistas e as consequências do Tratado de Versalhes, como a pobreza extrema da população, levaram a arte germânica a trazer à tona os sentimentos mais obscuros que nos constituem. Um certo ambiente intelectual alemão relacionado a Schopenhauer e seu conceito de vontade como algo não racional; o diagnóstico nietzschiano da morte de Deus e dos valores transcendentais à vida, entendida a partir do corpo como impulso vital de uma vontade de potência¹¹⁷; os

¹¹⁴ (CARDINAL, 1984, p.17)

¹¹⁵ (CARDINAL, 1984, p.21)

¹¹⁶ (HESSE, 1982, p.34)

¹¹⁷ Para Cardinal (1984, p.25), os antecedentes imediatos do Expressionismo são “as declarações irracionalistas e instituais de Nietzsche, as transcrições poderosas da vida íntima agitada nas últimas pinturas de Van Gogh, os

estudos de Freud sobre o desejo, o sonho, o inconsciente, somados à crise social e política alemã do pós guerra, mobilizaram parte da produção artística em direção a uma mudança de olhar sobre as referências que até então constituíam o humano.

Assim, surgia (ou pulsava) o movimento de vanguarda expressionista, que ousava contorcer ainda mais o padrão apolíneo das sensações visuais e revelar a nefasta expressão da angústia e do desespero humano a partir da deformidade do real. Dois grupos se distinguem, em terras germânicas, como anunciadores das artes plásticas expressionistas: o *Die Brücke* (A Ponte) e o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Ambos defendiam uma estética que ressaltava o impulso individual como expressão mais profunda de uma alma em agonia. Eles se distinguiam, grosso modo, por apresentar aspectos estéticos mais ou menos comportados ou próximos do Romantismo, sendo o *Der Blaue Reiter* aquele que adotou severas composições cromáticas cubistas. Os grupos revelaram grandes nomes do Expressionismo alemão, tais como Émile Nolde, Ernest Kirchner, Otto Müller, August Mackee, entre outros, responsáveis por solidificarem os fundamentos da Bauhaus, a conhecida escola alemã de arquitetura e design fundada em Weimar, em 1919.

No Cinema, o movimento de vanguarda germânico encontrou o modelo ideal para expressar “o pendor para contrastes violentos, [...] bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, inata nos alemães”¹¹⁸. Segundo Kracauer, “por trás da história explícita da Alemanha [...] existe uma história secreta envolvendo dispositivos internos do povo alemão. A revelação desses dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler”¹¹⁹. Para o autor, “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio [...]. O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurável, mas a popularidade de seus temas pictóricos e

gestos altamente cênicos de Strindberg. Quando Nietzsche afirma orgulhosamente ‘Eu sempre escrevi meus trabalhos com todo meu corpo e minha vida, não sei o que querem dizer com problemas intelectuais’, está oferecendo, na sua maneira mais simples, um princípio exemplar do Expressionismo: a confiança irrestrita na expressão direta dos sentimentos que se originam da própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade”

¹¹⁸ (EISNER, 1985, p.25)

¹¹⁹ (KRACAUER, 1985, p.17)

narrativos”¹²⁰. Estão presentes nesses temas, segundo Cánepa, “a distorção das formas, a iluminação fantasmagórica, a temática irracionalista, a estrutura narrativa instável e o exagero da interpretação dos atores”¹²¹.

Eisner concorda com Kracauer ao enunciar que o expressionismo traz à luz algumas tendências intelectuais, artísticas e técnicas, às quais o cinema alemão se submeteu ao longo dos anos e que este “deve ser recolocado em seu contexto histórico e nacional, e estudado de acordo com a mentalidade do país ao qual pertence”.¹²² Para a autora, o nascimento do cinema expressionista está relacionado aos fantasmas que antes tinham povoado o Romantismo alemão e que agora “se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue”.¹²³ A pesquisadora argumenta que “a miséria e a preocupação constante com o amanhã contribuíram para que os artistas alemães se atirassem irrefletidamente nesse movimento, que, a partir de 1910, tendia a fazer tábula rasa dos princípios que eram até então a base da arte”¹²⁴.

Lotte Eisner destaca ainda que há, nos filmes expressionistas, a morbidez exacerbada de uma dissecação psicológica da alma alemã, sendo estes “repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, [que] pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de enxutório”¹²⁵. Assim, importa no cinema expressionista não a apresentação direta dos sentimentos, mas aquilo que a imagem pretende causar no espectador, sobretudo a inquietação e o terror a partir da magia e do misticismo, do mundo misterioso, da atuação expressiva e mimética, do fantástico, dos espelhos deformantes e das complexidades óticas que revelam complexidades psíquicas de personagens atormentados, tal qual a alma alemã e sua vida interior.

A iluminação e o jogo de luz e sombra de tais filmes não são meros elementos de adorno dos cenários, mas fundamentam um dos eixos centrais da vanguarda: o

¹²⁰ (KRACAUER, 1985, p.20)

¹²¹ (CÁNEPA, 2010, p.80)

¹²² (EISNER, 1985, p.15)

¹²³ (EISNER, 1985, p.17)

¹²⁴ (EISNER, 1985, p.17)

¹²⁵ (EISNER, 1985, p.25)

embate entre a razão e o mito, com prevalência do segundo. A aura é de ameaça, insegurança e medo. O insólito se revela, na narrativa dos filmes expressionistas, como um horror inominável acerca da ausência completa de autocontrole do sujeito. Os cenários labirínticos, deformados e cheios de dobras formam um “espaço dramático regulado por forças distintas”¹²⁶, em que a escuridão se sobressai nas bordas, como contorno, e o claro no centro.

Estabelecendo e influenciando a cinematografia posterior ao seu surgimento, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), do cineasta Robert Wiene, se destaca como o primeiro filme reconhecidamente expressionista. A produção possui um intenso poder imagético, apresentando truques ilusionistas e um enredo apoiado em um angustiante espaço fantasmagórico, cuja mimese exagerada, as escadas, as pontes, o sonambulismo, a manipulação e os abismos revelam a complexidade narrativa das formas apresentadas por Wiene. As características do filme decorrerão no chamado caligarismo, ou seja, produções audiovisuais influenciadas pelo padrão denotado pelo longa.

Outro cineasta famoso no Expressionismo, especialmente pelos filmes *O Estudante de Praga* (1926) e *O Golem* (1920), é Paul Wegener, que não apenas dirigia suas produções, como também atuava nelas (muitas vezes como protagonista, como é o caso das obras citadas). Para Eisner, *O Estudante de Praga* captura a representação do eu e seu duplo como elementos da dualidade fantástica da própria alma alemã. Nessa perspectiva, o cinema se torna o meio por excelência da angústia romântica e expressionista, “permitindo reproduzir o clima fantástico das visões vagas que se esfumam na profundidade infinita da tela, espaço irreal que escapa ao tempo”¹²⁷. Em *O Golem* (1920), Wegener traz o elemento homônimo da mitologia judaica, retratando o caráter ambíguo do monstro de barro. Os cenários artificiais e assustadores salientam o uso do fantástico como traço estilístico da estética expressionista.

A magnitude visual, o desequilíbrio das imagens e o jogo de iluminação tornam a filmografia de Fritz Lang uma “espécie de predileção – quase uma obsessão – pelas

¹²⁶ (XAVIER, 1991, p.10)

¹²⁷ (EISNER, 1985, p.40).

covas fantásticas no coração dos mistérios subterrâneos”¹²⁸. O diretor de *A Morte Cansada* (1921), *Metropolis* (1927), e *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), além de outros, é conhecido por apresentar, em seus filmes, uma sensação vertiginosa em relação aos elementos da modernidade. Em sua obra mais conhecida, *Metropolis*, a exasperação da artificialidade modernista solidifica a crueza da vivência e da experiência do cosmopolitismo, apresentando a imprecisão das imagens a partir de gestos bruscos de encenação, que espelham a angústia de um mundo dividido e rachado e revelam o duplo como elemento fantástico da criação científica materializado em um robô construído à imagem da líder dos trabalhadores.

Se as questões sociais são temas importantes nos filmes de Lang, nas produções cinematográficas de Friedrich Wilhelm Murnau é a atmosfera de terror, estranhamento, insólito e vazio que impera. Seus filmes traduzem a marca de uma dolorosa complexidade íntima, uma luta que se travava dentro dele contra um mundo que lhe era terrivelmente estranho. “Sua alma feroz, que carrega a pesada herança de uma sentimentalidade tipicamente alemã de uma timidez mórbida, admira no outro a força muscular e a vitalidade que lhe faltam”¹²⁹, argumenta Eisner, que considera Murnau o “maior diretor que os alemães jamais tiveram”¹³⁰.

Com seu longa mais famoso, *Nosferatu* (1922), adaptação não-autorizada de *Drácula*, de Bram Stoker, o diretor ainda hoje é tomado como referência para uma geração de cineastas devido ao uso que fez das sombras, da iluminação e das figuras insólitas em um ambiente de terror. Os personagens sinistros interligam-se em montagens sensíveis que estilizam os cenários e povoam o vazio monstruoso que parece existir na alma alemã. A subjetividade taciturna que permeia o céu antitético de *Fausto* (1926), adaptação homônima da obra de Goethe, também realizada por Murnau, é voltada para a cisão do fundamento interior do protagonista, mostrando, mais uma vez, a tortura da vida interna dos personagens, na busca de sentido para si e em contraste com o modelo racional de humano que a modernidade prega.

¹²⁸ (EISNER, 1985, p.163).

¹²⁹ (EISNER, 1985, p.73)

¹³⁰ (EISNER, 1985, p.73)

Devido à ascensão do regime totalitário, os ecos do cinema expressionista, incluindo alguns de seus cineastas de renome, migraram para os Estados Unidos, influenciando produções e gêneros, como o terror, a ficção científica e o noir. Nesse ínterim, a Alemanha mergulhou o seu cinema na ideologia radical, cuja missão se propunha a “conquistar o mundo, tornar-se a vanguarda das tropas nazistas”¹³¹ por meio da produção de filmes tendenciosos e associados ao ideal racial que acompanhava o regime totalitário. Como explicitarei anteriormente, o irracionalismo exaltado pelos românticos aparece também na filmografia de Leni Riefenstahl, cineasta do nazi-fascismo, mas sob uma perspectiva perversa e em conformidade com a nefasta ordem vigente, diferentemente do que ocorreu com o movimento de vanguarda. Sob o ângulo dos afiliados ao nacional-socialismo, o expressionismo era uma forma de arte degenerada que exaltava o feio e contradizia o padrão dos princípios e valores do Terceiro Reich.

É importante ressaltar que, embora a arte expressionista e mesmo o romantismo criticassem os modelos de construção do mundo moderno, a população sofria os revezes disso de maneira profunda. Ao mesmo tempo, por estar permeada pelos sofrimentos do contexto ao qual vivia, se sentia atraída por figuras que a conduzisse; se oferecia como massa para ser manipulada (como aponta o próprio Expressionismo). A fragilidade de uma alma mergulhada no mundo interior deixava a força de figuras autoritárias do mundo exterior invadir, mesmo que isso ocorresse de forma brusca e perversa, pois poderia soar como uma possível salvação das ruínas que sobraram da Alemanha no período Entre Guerras. São esses dispositivos interiores a que se refere Kracauer quando pensa sobre a ascensão de Hitler a partir da análise do cinema expressionista e do modo de pensamento germânico daquele contexto.

A queda do regime autoritário fez ascender novos movimentos na produção audiovisual alemã, sempre perpetrada pela melancolia e por um certo existencialismo nascente com o pós-guerra. Surge, assim, um outro modelo de concepção narrativa e imagética, destacando o vigor atávico do cinema germânico, sobretudo a partir do

¹³¹ (EISNER, 1985, p.228).

Novo Cinema alemão, que também resgata alguns pontos da estética vanguardista. Os paradigmas artísticos do expressionismo seguiram influenciando e remodelando a indústria do cinema, como foi apontado.

A vanguarda marcou em profundidade “o cinema novo alemão (Pabst, Sternberg), o cinema americano por meio da imigração (ainda Sternberg, Lang) e principalmente certos gêneros (o filme noir, Welles, Hawks, o filme de terror), o cinema europeu dos anos 1940-1950 (filmes naturalistas “noirs” de Duvivier ou Carné, por exemplo)”¹³². Recentemente, também vem influenciando grandes diretores como Tim Burton e Robert Eggers (que dirigiu, entre outros filmes, a versão mais recente, a ser lançada em 2024, de *Nosferatu*). Vejamos agora, de forma um pouco mais detida, algumas características do expressionismo e sua reverberação no contexto atual, sobretudo no nosso objeto de pesquisa. Ressalto que o expressionismo apresenta uma rica diversidade delimitada sob o mesmo rótulo e que, portanto, apenas algumas características serão apresentadas aqui.

2.1 Luz e Sombra

O conflito entre a dualidade primordial, a luz e a sombra, permeia a narrativa expressionista não como mero adereço do cenário, mas como parte constitutiva do amálgama imagético que alude ao próprio cerne do movimento, como vimos anteriormente. Trazendo à tona o horror provocado pelas sombras, a iluminação dramática e altamente contrastada da estética reforça a oposição claro-escuro sintetizada na dicotomia ética entre bem e mal, razão e mito. Nesse espaço irreal, a obscuridade se torna uma caverna, uma prisão, “um lugar de punição e tortura, um sepulcro ou um verdadeiro inferno”¹³³. É do meio das sombras que se revela o mago, o tirano, o assassino, o demônio, o vampiro como “seres proscritos pelo Bem, obrigados a viver na clandestinidade, nas trevas, num sonho intermitente”¹³⁴, como ocorre em *M...* e em *Nosferatu*, por exemplo, personagens marginais que se libertam por estarem além do domínio racional.

¹³² (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012, p.32).

¹³³ (PASTOUREAU, 2011, p. 20).

¹³⁴ (NAZARIO, 1999, p. 165)

Figura 41: A atmosfera sombria em *Fausto*



Fonte: *Fausto* (1926)

A atmosfera sinistra e acachapante criada pelas camadas de sombras expressa cenas em que há uma aparente tranquilidade, mas indica que algo estranho pode ocorrer a qualquer instante. O clima de tensão sugere que o monstruoso se oculta na sombra dos cantos do ecrã, gerando inquietação e levando o insólito a buscar refúgio na marginalidade da tela. Assim sendo, a obscuridade revela aterrorizantes conotações negativas numa *mise-en-scène* que distorce silhuetas e amplia a dualidade horripilante dos personagens, evocando o medo do desconhecido. Isso ocorre em *Fausto* (Figura 41) e em *Caligari* (Figura 42), por exemplo.

Figura 42: As sombras aterrorizam Cesare em *Caligari*



Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1921)

Os elementos cênicos, narrativos e estilísticos que compõem o jogo de luz e sombra no expressionismo remetem a uma natureza disforme, fantástica, irreal e não-naturalista. A ideia é refletir o campo psíquico e sensorial do humano na *mise-en-scène* a partir de deformações que expressem o efeito dramático da cisão do *eu* em

sua dualidade primordial. Sombras e sons criam um ambiente sinistro e macabro formando um panorama aterrorizante. Esse tipo de experiência é criado em diversos momentos na série *Dark*. Entendendo que “mais do que um movimento, tendência, mentalidade ou modismo, o expressionismo pode ser considerado uma visão de mundo perante um mundo em ruínas e na iminência de uma catástrofe”¹³⁵, compreendo que a narrativa de ficção seriada se utiliza da perspectiva expressionista para criar um clima insólito em que o estranhamento, as sombras, a destruição e o cenário apocalíptico das imagens reverberam guerras internas vividas pelos personagens e repercutem seu mundo em aniquilação e desmoronamento.

Figura 43: A *mise-en-scène* se torna cada vez mais densa



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

Figura 44: O jogo de luz e sombra da narrativa



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 3

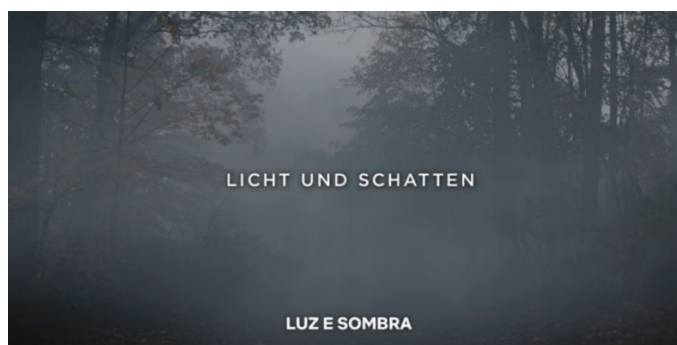
A natureza realista de *Dark* contrasta com o ambiente imagético deformante do Expressionismo. Contudo, os efeitos visuais dicotômicos que são criados para gerar o insólito reforçam a manifestação do embate interior dos personagens, apresentando seus conflitos internos, impulsos destrutivos e sua dualidade. A

¹³⁵ (KOHATSU, 2013, p.9)

paisagem vai se tornando cada vez mais sombria com o passar dos episódios até que a penumbra, a noite e o nevoeiro tornam a *mise-en-scène* mais pesada (Figura 43). Sob essa perspectiva, a oscilação entre luz e sombra se mostra como um reflexo da alma dos personagens, o que projeta a incapacidade de autorreflexão destes (Figura 44).

A ausência de discernimento e a procura pela alteração do passado, na busca por um mundo idealizado, manifesta um tempo presente cada vez mais espesso em que o eu e o mundo tornam-se indissociáveis, assim como a fantasia e a realidade. Nesse cenário, tudo parece estranho e ameaçador. A luz e a sombra, sobretudo esta última, se tornam cada vez mais contrastantes. Há, inclusive, um episódio da terceira temporada cujo título é *Luz e Sombra* (Figura 45). Nessa e nas outras duas *seasons*, boa parte dos títulos são marcados por contrastes ou elementos mórbidos, tais como: *Vidas duplas*; *Vida e Morte*; *Luz e Sombra*; *Adam e Eva*; *Sobreviventes*; *Fantasmas*; *Matéria Escura*; *Achados e Perdidos*; *Diabo Branco*.

Figura 45: Episódio com o título “Luz e Sombra”



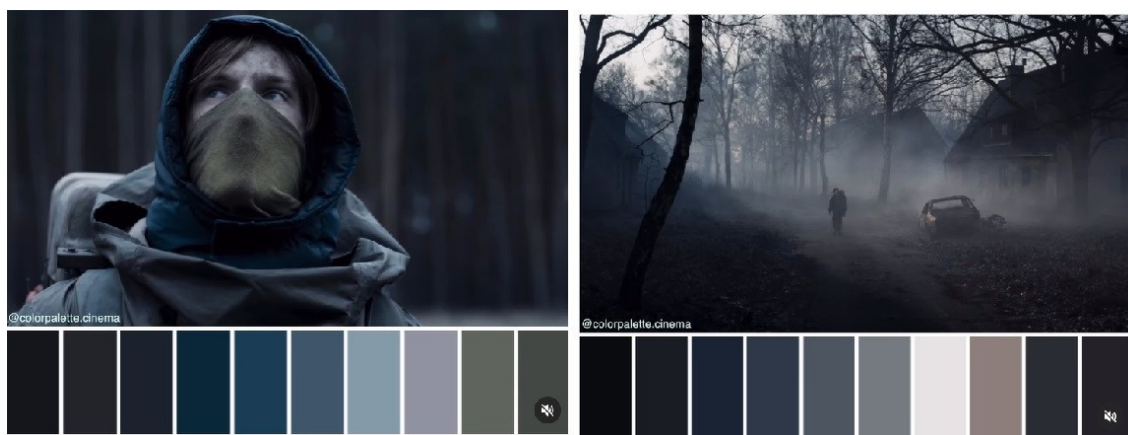
Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

No estudo da paleta de algumas sequências de *Dark*, constatamos a atmosfera sombria dos elementos cênicos a partir da gradação entre tons terrosos e cores escuras (Figuras 46 e 47) que fazem jus ao nome da série. Mesmo quando componentes contrastantes – como o amarelo, o branco ou o azul fosco – constituem a *mise-en-scène*, sua iluminação parece ser insuficiente e estranha ao arranjo soturno da montagem (Figuras 48 e 49). Se na filmografia de diretores como Terrence

Malick¹³⁶ a luz penetra incisivamente o que está dentro e fora do campo (acentuando a ideia de que o divino, o apolíneo e a graça estão por toda parte), aqui ocorre justamente o contrário: as sombras, a noite e o dionisíaco acentuam a angústia e a ausência de sentido vivida pelos personagens e se apresentam como muito mais fortes que eles.

Esses componentes reforçam o conteúdo simbólico da estética representada: ao dar preferência pelas trevas e seus entornos, o enredo opta por transpor os elementos obscuros, inconscientes, perturbadores e desorientadores da psique humana, numa clara referência à herança deixada pelo expressionismo. Como veremos mais adiante, no terceiro capítulo, a escuridão expressa na paleta de cores também está associada à ideia gnóstica de que o mundo dividido e desintegrado – entre os princípios masculino e feminino – acentuam a turbidez da consciência e impede o conhecimento da gnosis, da relação integrativa entre o espírito e a psique.

Figura 46: Gradação de cores escuras e tons terrosos em *Dark*



Fonte: *DARK*, Temporada 2.

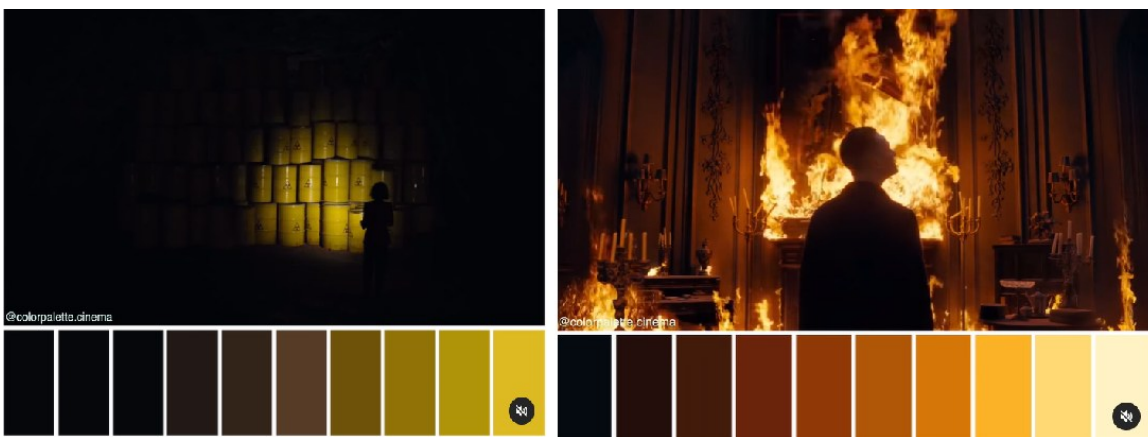
Figura 47: Paleta de cores das cenas de *Dark*

¹³⁶ A luz e a claridade têm papel fundamental nos filmes de Terrence Malick, sobretudo em longas como *Cinzas no Paraíso* (1978), *A Árvore da Vida* (2011) e *Cavaleiro de Copas* (2015).



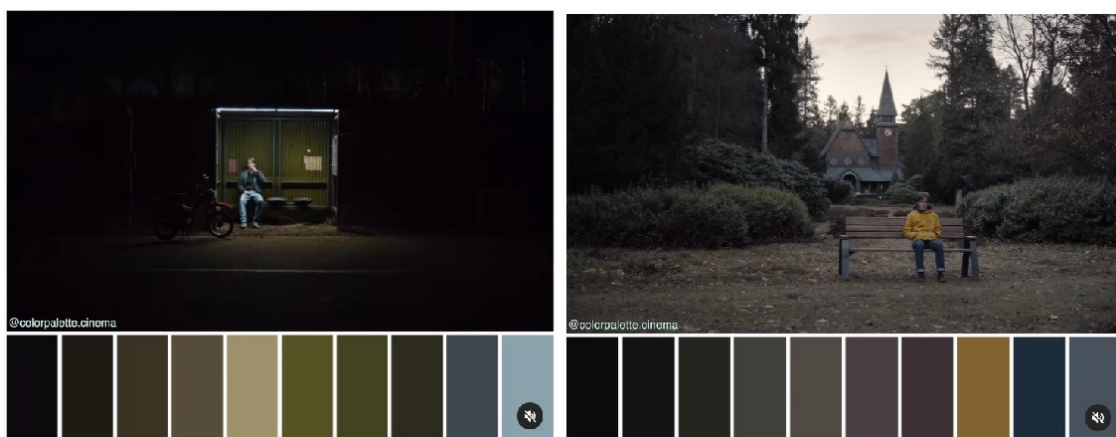
Fonte: *DARK*, Temporada 2.

Figura 48: Cores claras e fortes são atenuadas em meio à escuridão



Fonte: *DARK*, Temporada 3.

Figura 49: Tons terrosos, cores escuras e pouca luz marcam a diegese, mesmo à luz do dia



Fonte: *DARK*, Temporada 1.

Com uma montagem tanto semântica quanto estética, a série apresenta personagens desorientados, atormentados, perdidos, angustiados e cindidos interiormente. Seus sofrimentos vão sendo revelados à medida que o passado é

desvendado, o que faz com que tomem atitudes em que o posicionamento ético se esvai, como, por exemplo, assassinatos, sequestros, encarceramentos, tentativas de suicídio, incestos, entre outros. Dessa maneira, a narrativa provoca, a partir de uma insistência de situações diegéticas e imagéticas, a emergência de um horror inaudito que se espreita na história de vida de cada personagem. Há uma espécie de vazio monstruoso na ausência de sentido ante ao sofrimento a que estão submetidos. A composição da *mise-en-scène* é essencial na caracterização desse processo e funciona como um dos elementos centrais para a compreensão do caos vividos pelos personagens: a representação de cada elemento aparentemente expresso fora dos personagens, se constitui como material exterior das sombras interiores dos personagens.

Figura 50: Cenário caótico e pós-apocalíptico



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 2

A falta de resposta ante a um mundo que lhes parece indiferente, desolador e catastrófico (Figura 50) atrelada a cores soturnas que se espalham na *mise-en-scène* instala uma sensação de insegurança e medo em um contexto em que o cosmos e o tempo (considerado como Deus na narrativa) parece apenas ferir cada vez mais os personagens ensimesmados em suas tragédias. A não-aceitação da vida tal qual se apresenta no universo diegético e a negação do decorrer histórico marcado por dor e sofrimento gera um ciclo eterno de pesadelo, dores e cicatrizes em que a sombra reina e a luz parece nunca chegar.

2.2 Pesadelos e Cicatrizes

No ambiente em que a ausência completa de domínio e autocontrole impera, a atmosfera onírica se constitui como basilar no universo psíquico de personagens

atormentados e inconscientes de si. Assim como o sonho é central para o Romantismo, o pesadelo o é para o Expressionismo e isso não é exagero: o panorama idealista de um movimento dá lugar à deformação e tormento do outro. A distorção da experiência humana no mundo dos sonhos expressionista evoca a omissão da padronização imagética perante uma noite sombria que parece não ter fim. Isso se deve não apenas ao contexto histórico em que pôde emergir (o período Entre Guerras), que transformava radicalmente a tessitura da realidade, mas amplia-se como uma visão de mundo que compreende a vida imanente como dependente da realidade inconsciente conflituosa, aterrorizante e angustiante que atua nas sombras do ser.

Os personagens, assim, manifestam suas aflições por meio da expressividade dos tormentos e pesadelos a que estão submetidos, revelando almas atribuladas e inquietas. O sujeito expressionista prioriza os impulsos irrefreáveis que brotam das profundezas imprecisas da psique: impera o transbordamento do emocional, do irracional e da imprevisibilidade. Os sonhos são o instrumento por excelência da imaginação na sua busca pela compreensão de uma dimensão mais profunda e absorvente da realidade. A arte, sob a perspectiva expressionista, “nada mais é do que a expressão do nosso sonho; quanto mais nos entregamos a ela, mais próximos ficamos da natureza íntima das coisas, nossa vida de sonhos, a verdadeira vida”¹³⁷. Assim, os absurdos que ocorrem nos pesadelos, por exemplo, seriam reflexos inconscientes da verdadeira vida, das profundezas que vivem em nós e que ainda nos seriam obscuras.

A atmosfera onírica do pesadelo e do inconsciente aparecem sob várias nuances nos filmes expressionistas, seja por meio do sonambulismo de *Cesare* em *Caligari*; das imensas olheiras¹³⁸ tanto de *Cesare* quanto de *Nosferatu*; do impulso de assassinar de *M...*; da ausência de autocontrole de *Nosferatu*; entre outros. Em *Dark*,

¹³⁷ (CARDINAL, 1984, p.62)

¹³⁸ “Os objetos inseridos nas imagens dos filmes expressionistas trazem sempre um contexto com denotação simbólica, possibilitando uma lógica de interpretação e significação. Alguns elementos são bem comuns em boa parte da extensa filmografia expressionista. Merecem destaque: sombra, olheira, espelho, escada e casas. Estas matérias essenciais aos filmes são utilizadas como conceitos, decorando os ambientes e criando uma dramatização da atmosfera através de seus usos aliados a diegese. A fotografia trabalha o contraste entre o claro-escuro, acentuando os valores propostos”. (MURARI; PINHEIRO, 2012, p. 135)

os personagens imersos em suas tragédias, tentam alterar as coisas a partir da negação da realidade tal qual se apresenta – o que provoca uma intensa carga de repressão do real e, portanto, uma energia psíquica e onírica exacerbada. Boa parte dos personagens tem pesadelos nos quais vivem seus piores medos e maiores desejos (Figuras 51, 52 e 53). Ao que parece, porém, assim como no expressionismo, a realidade diegética se revela como muito pior do que o sonho ruim dos personagens. O tempo presente e as feridas do passado funcionam, assim, como elementos inflamáveis dessa aura inquietante.

Figura 51: Jonas acorda após mais uma noite de pesadelo



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 3

Figura 52: Helge tem um sonho ruim sobre lembranças do seu passado



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 4

Figura 53: Regina acorda assustada



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6

Um aspecto importante, tanto sob a perspectiva expressionista como sob a romântica, é a valorização da subjetividade, autenticidade e marca pessoal de cada indivíduo. No caso da vanguarda, esse reconhecimento é feito a partir daquilo que é considerado marginal, feio, obscuro, suspeito, tenebroso, pois é justamente naquilo que é negado que se encontra a verdade: a verdade profunda da vida e das dores que ela pode causar em cada ser. Esse enaltecimento do sofrimento e das marcas que ele deixa se apresenta em *Dark* como um caminho para o desvendar da história desafortunada dos personagens, mas também sinaliza a sobrevivência destes perante os fatos diegéticos.

As tragédias por que passam e seus ciclos intermináveis de dor – que parecem insolúveis e eternos – lhes provocam sequelas externas, mas marcam ainda mais suas almas, refletidas em seus semblantes nebulosos, nos elementos cênicos ou nas cicatrizes que carregam e que estão presentes em quase todos os personagens. Tentativas de suicídio (Figura 57), maus tratos dos pais (Figura 55), lesões autoprovocadas (Figura 56) e viagens no tempo mal realizadas (Figura 54) são apenas algumas causas das lembranças dolorosas que ainda pulsam nos personagens em seus ressentimentos.

Figura 54: O *Estrangeiro*/Adam carrega várias cicatrizes



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 7

Figura 55: *Tronte* mostra a *Jana* as marcas que seu pai lhes deixou



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio

Figura 56: Cicatriz de lesão autoprovocada por *Regina*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4

Figura 57: *Jonas* e sua marca no pescoço após tentativa de suicídio



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

2.3 Fantástico e a Mitologia

Uma das manifestações de caráter expressionista é, assim como no romantismo, o enaltecimento à fantasia, ao fantástico e aos mitos. Como vimos no capítulo inicial, o movimento romântico perseguiu caminhos opostos ao ideal racionalista, ressaltando [o poder do ocultismo, alquimia, religiões](#), conexão com a transcendência e com o misto entre o fictício e o real. Assim sendo, o universo do

fantástico não tem origem no cinema expressionista alemão, mas este o explorou exaustivamente, reverenciando as qualidades imagéticas por meio de símbolos que valorizam a profundidade infinita dos espaços na tela. Segundo Todorov¹³⁹, a incerteza e a hesitação entre realidade e ficção é o que caracteriza o fantástico.

Ainda de acordo com o autor, esse gênero parte da perspectiva de que os fenômenos inexplicáveis pelas leis da ciência provocam algum tipo de hesitação intelectual naqueles personagens que os testemunham, justamente porque tais fenômenos podem se apresentar como elementos da existência do sobrenatural, menosprezado pela concretude cartesiana. Sob esse viés, vemos, por exemplo, o uso do fantástico pelo *Doutor Caligari* a partir de uma ciência mágica usada para manipular Cesare; nos elementos maravilhosos e surreais do Mefistófeles, além da ciência mágica em *Fausto*; no criador que desenvolve e dá vida à robô em *Metrópolis* (tema que também aparece na literatura romântica de *Frankenstein*, de Mary Shelly); nos cenários sintomáticos de *Raskolnikov*; na própria existência de *Nosferatu* como um vampiro; nos tapetes voadores em *A Morte Cansada* etc.

Em *Dark*, o horizonte do fantástico se manifesta de três formas: a primeira é submetendo as próprias leis do universo científico (ainda não testadas ou meramente hipotéticas) à realidade diegética e fictícia por meio de uma maneira didática e romanceada de apresentação dos conceitos; a segunda é apresentando novas leis ou configurações heurísticas, englobando, inclusive, elementos fantásticos com literários, poéticos, místicos e filosóficos; a terceira é apresentando as consequências, danos e atrocidades causadas pelo manejo científico a partir de uma perspectiva fantástica, como vimos no capítulo sobre a [crítica à modernização do romantismo](#) e veremos mais adiante, no capítulo seguinte, quando refletirmos sobre o que a série entende por Apocalipse e a relação desse tema com os paradigmas da ciência.

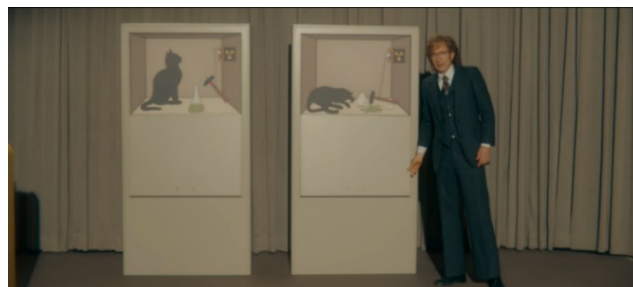
No primeiro caso, por exemplo, vemos os intentos do roteiro em explicar alguns fenômenos da natureza a partir de leis científicas já existentes, de maneira lógica, mas também sob a regência de outras leis que desconhecemos. Isso perpassa a narrativa com o intuito de que o espectador compreenda as causas dos eventos que ocorrem

¹³⁹ (TODOROV, 2008)

na realidade diegética, sobretudo a possibilidade de viagens no tempo (a partir da utilização da matéria escura), a existência de buracos negros (Figura 58), a teoria da relatividade, a ponte de Einsten-Rosen, o bóson de Higgs e as origens da teoria experimental com o gato de Schrödinger (Figura 59), que destaca a possibilidade de existência e não-existência como algo simultâneo. Vejamos, por exemplo, como a narrativa explica de forma didática essa teoria:

H.G. Tannhaus (na abertura do episódio, quebra a quarta parede e explica ao espectador): O que é a realidade? Existe apenas uma? Ou várias realidades coexistem? Para entender melhor, Erwin Schrödinger construiu um experimento teórico interessante: o gato de Schrödinger. Um gato é trancado em uma câmara de aço com uma pequena quantia de substância radioativa, um contador Geiger, uma ampola de veneno e um martelo. Assim que um átomo radioativo decai dentro da câmara, o contador Geiger libera o martelo, que esmaga a ampola com o veneno. O gato morre. No entanto, devido à natureza ondulatória do mundo quântico, o átomo ao mesmo tempo decaiu e não decaiu, até que a nossa análise imponha um estado definido a ele. Até o momento da verificação, não sabemos se o gato está vivo ou morto. Ele se encontra em dois estados sobrepostos. As propriedades “morto” e “vivo” existem no microcosmo ao mesmo tempo. Mas e se a existência simultânea da vida e da morte também se aplicasse ao macrocosmo? Seria possível que duas realidades diferentes coexistissem? **(Nesse momento a tela se divide em duas, mostrando acontecimentos em que os personagens vivem ou morrem simultaneamente)** Seria possível dividir o tempo e deixá-lo correr em duas direções opostas? E, assim, permitir que o gato exista nos estados de morto e vivo simultaneamente? E, então, quantas realidades diferentes poderiam existir lado a lado? (DARK, Temporada 3, Episódio 6)

Figura 58: *H.G. Tannhaus* explica a teoria do gato de Schrödinger



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

Figura 59: *Franziska* discorre sobre buracos negros na sala de aula



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 1

Sob esse viés, a série apresenta um conteúdo didático para o entendimento das leis da Física que tornam possível a manifestação dos acontecimentos do universo diegético, como a possibilidade de realidades paralelas e a simultaneidade de uma pessoa estar morta e viva ao mesmo tempo, trazendo a explicação da dualidade a partir do conhecimento científico. Entretanto, algumas dessas teorias apenas hipotéticas são expostas em *Dark* em sua concretude, como algo realisticamente maravilhoso, corroborando para aquilo que é salientado por Todorov ao entender que cada evento é um fenômeno que “se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico”¹⁴⁰. Esse é o efeito que a narrativa propõe.

A segunda forma de apresentar o fantástico, em *Dark*, é também se utilizando da ciência, mas a partir de um compilado entre teorias, ficção e realidade com elementos poéticos e filosóficos. Isso ocorre, por exemplo, quando a série toma por real a perspectiva nietzschiana de Eterno Retorno conectando-a à ideia científica de um possível ciclo solar-lunar, ou seja, o argumento de que a cada 33 anos haveria um alinhamento entre os planetas de nossa galáxia e isso representaria o fim de um ciclo e o início de outro – o *Big Bang* e o *Big Crunch* seriam, assim, indícios de que as coisas retornam eternamente.

Essa ideia sobre o 33, como vimos no [tópico do romantismo sobre a numerologia](#), acaba por conectar o número a outros aspectos, como a quantidade de cânticos na *Divina Comédia* de Dante, a idade com que Jesus foi crucificado e também a idade com que o Anticristo começa a reinar, pontos salientados pela série e que

¹⁴⁰ (TODOROV, 2008, p.16)

serão vistos mais adiante no tópico sobre a [mitologia cristã](#). Outro pressuposto da série é a premissa de que existiria um entretempo – ou seja, uma brecha no espaço-tempo pela qual seria possível alterar a ordem das coisas (Figura 60), perspectiva existente apenas na série, conduzida e exposta por meio de argumentos científicos válidos no universo diegético.

Dessa maneira, a narrativa apresenta uma espécie de ciência mágica que traz componentes heurísticos manejados como recurso para tornar o fantástico mais acentuado e um pouco mais real. A viagem no tempo, por exemplo, ocorre de três formas que ficam no limiar entre o real e o fictício: a partir da estabilização da matéria escura ou partícula de Deus; por meio de um aparato que funciona como máquina do tempo (Figura 60) ou ainda na canalização da energia nuclear da usina que flui para o bunker nas cavernas da cidade. Os efeitos visuais que a série promove ressaltam a poeira de estrelas que nos compõe (Figura 61) e, simultaneamente, mostram que o homem tem tocado a si mesmo (Figura 62) quando tenta criar ou recriar o tempo e seus desígnios, numa clara referência ao toque divino da obra *A Criação de Adão*, de Michelângelo.

Figura 60: *Jonas e Martha* usam o aparato para alterar as coisas no Entretempo



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 8

Figura 61: Máquina do tempo transforma os personagens em poeira de estrelas



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 1

Figura 62: Realidades distintas se tocam. Referência ao quadro *A Criação de Adão*, de Michelangelo



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Mitologia Grega

Como os mitos são oriundos de origem coletiva, seus elementos estão sempre sendo contados e recontados, sobretudo porque revelam verdades veladas, ocultas e simbólicas, herança rejeitada pelos intentos modernos que os chama de ‘mágicos’ e ‘primitivos’, mas supervalorizada pelo romantismo e expressionismo justamente por tais características. Em outras oportunidades, pude discorrer detalhadamente sobre como o expressionismo se utiliza dos mitos gregos (mas não apenas) para engendrar narrativas e o modo em que *Dark*¹⁴¹ se apropria dessa forma de conhecimento para formatar seu enredo, visando, assim como outras narrativas, “contá-los sempre de novo, adaptá-los aos novos tempos, redescobrimo seu encanto e sua capacidade de refletir os conflitos e as aspirações humanas”¹⁴². Assim, apontarei aqui apenas alguns desses resultados, já estudados anteriormente, sobretudo na sincronia entre a série e o mito de Teseu.

¹⁴¹ (VON ZUBEN; SILVA JÚNIOR, 2020)

¹⁴² (HARTMANN, 2006, p.120)

A história trata do herói Teseu que, para salvar sua cidade e os jovens oferecidos em sacrifício à figura metade humana e metade touro, é convocado a enfrentar o Minotauro, que vive em um labirinto construído pelo arquiteto Dédalo. O intento do herói é realizado com o auxílio de Ariadne, que lhe fornece um fio que o ajudará a voltar pelo caminho de onde veio e não se perder na volta. Vitorioso, Teseu é coroado, mas abandona Ariadne em uma ilha, embora ela o amasse. O herói também perde o seu pai, Egeu, vítima de suicídio por acreditar que o filho havia morrido durante a empreitada. Em *Dark*, o mito de Teseu e Ariadne – talvez um dos mais antigos de nossa civilização – é recriado no espaço diegético e extradiegético da série a partir de elementos visuais, sonoros e discursivos que permeiam o enredo, salientando as nuances do inconsciente coletivo e do imaginário ocidental, além de reavivar o mito que aponta para estruturas simbólicas extemporâneas.

Isso ocorre, por exemplo, quando a série enfatiza a encenação da peça *Ariadne* protagonizada pela personagem *Martha* (Figura 63), aludindo à ideia de que a personagem seria uma representação da noiva de Teseu – algo que ocorre, também, ao apresentar cartazes sobre Ariadne próximos à personagem (Figura 64), ou tocar a música *The Labyrinth Song*, de Asaf Avidan, enquanto Jonas entra na caverna (que representaria o labirinto). O fio vermelho que enlaça o vestido de *Martha* durante a peça parece ser o mesmo que o personagem encontra ao adentrar no subterrâneo (Figura 65) em busca de viajar no tempo e enfrentar o seu passado, sendo o próprio tempo uma referência ao *Minotauro*, incontrolável e instintivo, e *Jonas* uma referência a *Teseu*.

Michael, o pai de *Jonas*, também se suicida (Figura 66) assim como *Egeu*, o pai de *Teseu*. A máquina do tempo é construída pelo cientista *H.G. Tannhaus*, que também aparece na série como um construtor e inventor (Figura 67), assim como Dédalo. Outros elementos, como o livro *Uma Viagem através do Tempo*, que aparece na série e é distribuído pela editora *Mino Taurus* (Figura 68); e as imagens da luta no labirinto entre os papéis do personagem *Estrangeiro* (Figuras 69 e 70), reforçam e insistem na utilização desse mito para a construção da narrativa.

Figura 63: *Martha* encena peça *Ariadne*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5

Figura 64: Cartaz de *Ariadne* atrás de *Martha*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 7 (seta é grifo nosso)

Figura 65: *Jonas* encontra o fio de *Ariadne* na caverna/labirinto



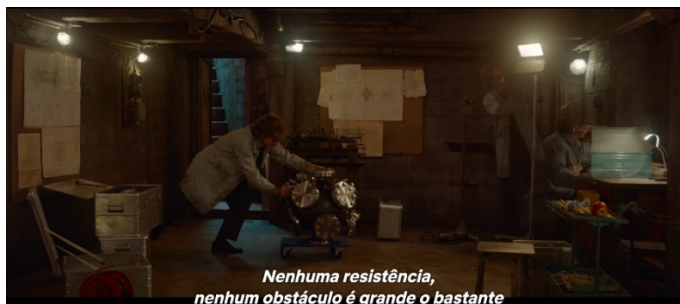
Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5

Figura 66: *Michael* se suicida assim como *Egeu*



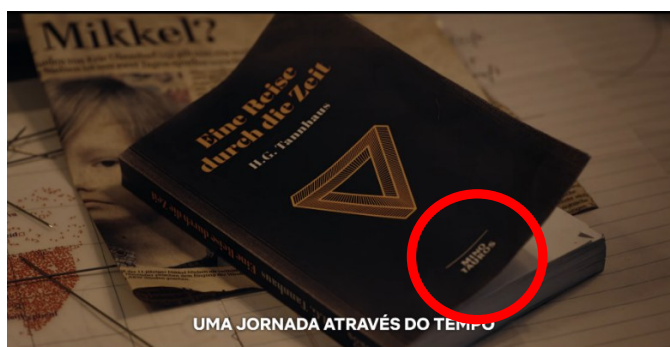
Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 1

Figura 67: *H.G. Tannhaus* é inventor bem como *Dédalo*



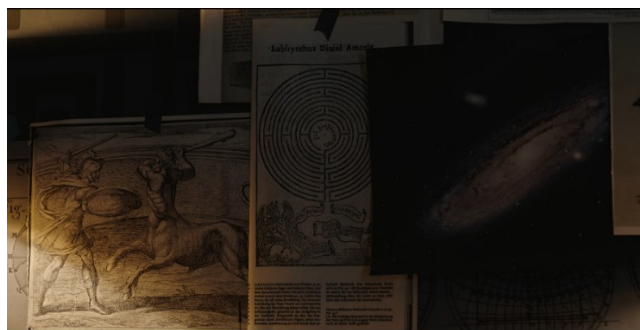
Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 6

Figura 68: Livro publicado pela editora *Mino Taurus*



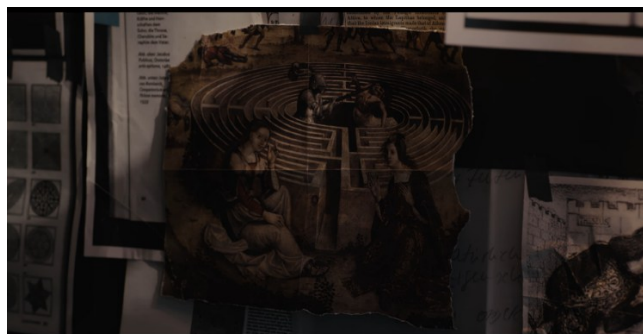
Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8 (círculo é grifo nosso)

Figura 69: Imagem do labirinto associado ao tempo entre os papéis do *Estrangeiro*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Figura 70: Imagem do labirinto na parede do quarto do *Estrangeiro*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Mitologia Cristã

Outro aspecto relevante tanto sob o ponto de vista romântico quanto sob o ponto de vista expressionista é o emprego de referências cristãs nas obras artísticas desses movimentos. Esse viés, no ângulo romântico, é geralmente apontado como um elemento positivo, no sentido de reiterar as origens do cristianismo primitivo, ressaltando valores como simplicidade, humildade e conexão com a transcendência; ou de valorizar textos apócrifos cristãos, como é o caso dos livros gnósticos, tema a ser estudado mais adiante. No que se refere ao expressionismo, os elementos do cristianismo geralmente aparecem sob um prisma alinhado à morbidez, morte, penitência, expiação de pecados e ao sofrimento da alma transgressora e desalinhada com a Luz, que clama e espera por salvação, mas só encontra desilusão, dor, angústia e desesperança.

Em *Nosferatu* (1922), por exemplo, percebemos a presença de cruzes que indicam o iminente encontro com a morte da personagem (Figura 71) a ser atacada pelo vampiro. Já em *Fausto* (1926), são valorizadas às tentações do mal (Figura 72), a cessão humana perante seus desejos e a decorrente queda no tédio por realizá-los, o que salienta a penitência do pecado daquele que o transgride, além do poder do mal sobre o mundo. Há, ainda, o conflito entre os lados da sombra e da luz (Figura 73), como elementos simbólicos que estão presentes também no imaginário pietista. O maniqueísmo ou dualismo, imerso nas tradições cristãs e zoroastristas é, sobretudo, trazido com muita frequência nas películas dessa vanguarda.

Figura 71: Cruzes indicam a iminência da morte da personagem em *Nosferatu*



Fonte: *Nosferatu* (1922)

Figura 72: As tentações de Mefistófeles



Fonte: *Fausto* (1926)

Figura 73: O embate entre o bem e o mal



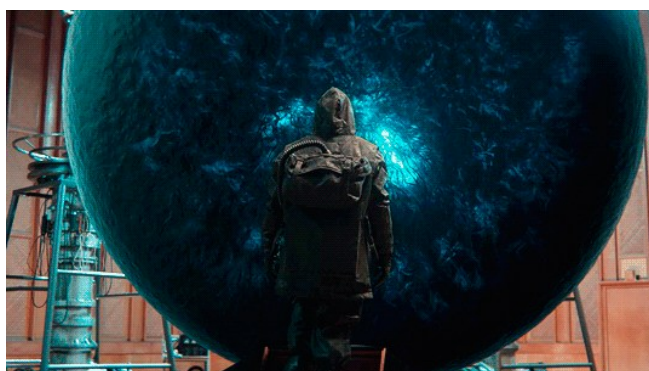
Fonte: *Fausto* (1926)

Uma das marcas da série *Dark*, como citei anteriormente, é a reiteração da luz e da sombra como elementos transcendentais, mas também imanentes – pois inerentes ao embate ético primordial da alma alemã (humana, sobretudo). Embora a série contemple a possibilidade de uma [terceira via](#) e tenha no ocultismo, misticismo e helenismo boa parte das fontes para a construção do enredo, o pietismo – e mais amplamente – o cristianismo, seus traços e mitos, é uma das bases principais para o engendramento narrativo. Abordarei esse assunto de duas formas neste estudo. No primeiro momento, nesse tópico, analiso elementos cristãos “acessórios”, mas importantes na narrativa, evidenciando perspectivas reveladoras do contexto germânico presente na série. No segundo momento, no [capítulo seguinte](#), examino conceitos-chave do cristianismo para o delineamento da ficção seriada e deste estudo: as ideias de Paraíso, Apocalipse, Adão e Eva.

Começo pelo nome do protagonista, *Jonas*, e pela perspectiva bíblica que a série o coloca. Na mitologia judaico-cristã *Jonas* é aquele que se esconde do chamado de Deus durante a viagem em um navio. Segundo o relato, ele é engolido por uma

baleia e lá passa três dias e três noites aprendendo com Deus sobre resiliência, sobre si mesmo e sobre a importância de obedecer ao chamamento divino. Na série, *Jonas* é o personagem que, de fato, se esconde ante a vida tal qual se apresenta na realidade diegética, buscando, de todas as formas, alterar o seu passado e futuro para impedir o enfrentamento da dor no presente. A “entrada na baleia”, na série, seria simbolizada pelo encontro monstruoso que Jonas tem consigo mesmo ao encarar o gigante poder do tempo [a partir da estabilização da matéria escura ou partícula de deus (Figura 74)], aprendendo com ele, mesmo que isso signifique a dissolução de si.

Figura 74: A viagem no tempo a partir da partícula de deus



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 7

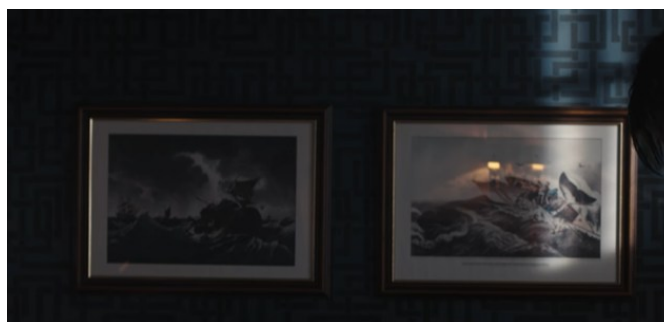
Além disso, a série também deixa outros rastros ocultos acerca do fato de o personagem *Jonas* também remeter ao Jonas bíblico. Por exemplo, os quadros que aparecem no quarto de hotel do *Estrangeiro*, o *Jonas* de meia-idade (Figura 75). Neles, podemos perceber os mares revoltos e um navio sendo atacado por uma baleia (Figura 76), que indicam uma pista do arquétipo da Bíblia concretizado no personagem. O elemento surpresa aqui é que até esse momento da narrativa, o *Estrangeiro* ainda não havia revelado ao seu eu mais jovem que era o próprio *Jonas*: ou seja, ainda não se sabia da identidade do personagem, porém, os elementos cênicos deixam essas pistas subliminares para que o espectador desvende.

Figura 75: O *Estrangeiro* em seu quarto de hotel. Quadros remetem ao arquétipo de *Jonas*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Figura 76: Ampliação da imagem dos quadros para melhor visualização



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6

Outro personagem homônimo ao bíblico é o *Noah* (Noé). Na série, *Noah* se chama, originalmente, *Hano Tauber*. A palavra Noah, assim, seria um anagrama com o nome do personagem para reservá-lo de sua real identidade ante os demais, mas também representaria o arquétipo da entidade bíblica, ou seja, aquele que salva as criaturas divinas da destruição do dilúvio por meio da construção da arca. Isso é expresso pelo próprio personagem, que se impõe como novo reverendo de *Winden*, mas cujos propósitos são completamente diversos daquilo que prega. *Noah* afirma ser o representante da arca no diálogo com *Helge*, em 1986, quando este o questiona acerca do porquê de eles realizarem experimentos com crianças, sequestrando-as e levando-as à morte, na tentativa de construir uma máquina do tempo (Figura 77).

Helge: Por que Deus iria querer tudo isso?

Noah: Por que Deus iria querer tudo isso? Quem já olhou o inferno, como você, não se livra mais dele. Ele faz parte de você. E a ideia de Deus, de Jesus, o Salvador, torna-se uma esperança. Todos os que conhecem a escuridão buscam a luz, mas Deus não existe. Não foi Deus quem criou esse buraco entre nós. Deus não tem um plano. Não existe um plano. Lá fora só existe o caos. Dor e caos. As pessoas são ruins, maliciosas, maldosas. A vida é um espiral de dor e o mundo deve acabar. **Mas isto aqui é a nossa arca. E eu sou Noé.** Se pudermos

colher essa energia mudaremos o mundo. E então decidiremos o destino, longe de todo o mal e toda a dor. Criaremos uma máquina do tempo que reorganiza tudo, o começo e o fim.

Helge: Mas se não existe Deus, por que acreditamos em uma mentira?

Noah: Porque preferimos uma mentira à dor. (DARK, Temporada 2, Episódio 6)

Noah constrói, junto a *Helge*, uma máquina do tempo a partir da energia que flui da usina pelo bunker, para que pudesse salvar alguns personagens, matar outros e deixar o apocalipse, a destruição daquele mundo de “dor e caos”, como afirma, acontecer. Assim, ao achar que está salvando a criação, *Noah* se afilia ao arquétipo bíblico. Contudo, o personagem se utiliza de seu cargo de reverendo para mascarar quem de fato é e qual o seu objetivo. Ao mesmo tempo, *Noah* consegue consolar outras pessoas que já estão perdendo a fé, como é o caso da mãe de *Helge*, *Greta Doppler* (Figura 78), que sofre pelo desaparecimento do filho, em 1953, expresso no diálogo abaixo, em que cita um salmo bíblico.

Greta: [...] É minha culpa.

Noah: Todos temos pecados. Não existe nenhum ser humano puro. Mas não importa o que façamos, nunca caímos além das mãos de Deus.

Greta: E se não for a mão de Deus? E se for a mão do diabo?

Noah: Deus me enviou até à senhora, não? Não conhecemos as pessoas por acaso. Tocamos a vida dos outros e somos tocados e a mão de Deus nos guia ao nosso verdadeiro destino. Vamos rezar. Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo. Tua vara e teu cajado me consolam. Preparas uma mesa para mim perante meus inimigos. Unge s minha cabeça com óleo, meu cálice transborda. A tua bondade e misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida. Habitarei na casa do senhor por longos dias. (DARK, Temporada 2, Episódio 6)

Figura 77: *Noah* afirma ser o representante da arca



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6

Figura 78: *Noah* consola *Greta Doppler*



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6

Figura 79: Trinta e três ovelhas são encontradas mortas na série



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 5

Noah se mantém, assim, como duplo de si, tema caro ao expressionismo e romantismo. Ao passo que salva alguns, destrói outros; é o acalentador reverendo, mas também aquele que desdenha da fé que parece professar, não acreditando no Deus que diz seguir. Isso fica claro nas falas do personagem, no enredo e por meio de elementos imagético-narrativos: com sua chegada (e seus experimentos), 33 ovelhas aparecem mortas na comunidade – o que revela que o pastor está destruindo seu rebanho (Figura 79), embora ainda seja acreditado por ele.

Outros aspectos cristãos também são apresentados na narrativa como, por exemplo, os títulos de alguns episódios: “Você colhe o que planta”, “Assim foi criado o mundo”, “Alfa e Ômega” (remetendo ao Tempo o nome do Deus judaico-cristão, por ser o início e o fim de todas as coisas), e “O Paraíso”. A série se utiliza de diversos elementos do imaginário ocidental para construir a diegese. Irei destrinchar conceitos fundamentais para essa construção no capítulo seguinte, buscando discutir a relevância da mitologia cristã no contemporâneo.

3. Mito, Criação e Destruição

Como vimos, a perspectiva simbólica e imaginária ainda é bastante presente no pensamento alemão, mas não só: isso se estende ao Ocidente como um todo. É preciso nos determos um pouco sobre o tema. Os mitos¹⁴³ falam sobre nós: suas metáforas nos dizem quem somos, de onde viemos e para onde vamos. Narram a origem do universo, dos deuses, dos seres humanos e de tudo o que há no Cosmos. Relatam acerca dos afetos, da técnica, do raciocínio, da transitoriedade e da permanência. Oferecem caminhos e, talvez, respostas, que navegam nos mistérios da natureza humana e sua existência. Servem como ponte para o desconhecido não apenas por meio da transcendência, mas também da imanência, já que guiam o humano desde as questões básicas da vida ordinária até a complexidade ontológica que o compõe. Mais do que meras fantasias ou ficções, o mito é uma realidade cultural, antropológica, filosófica, psíquica e social extremamente complexa, que pode ser abordada a partir de perspectivas múltiplas e complementares.

Segundo Campbell¹⁴⁴, o mito apresenta quatro principais funções, quais sejam: a mística ou metafísica, em que o mundo (interior e exterior) se abre para a consciência dos mistérios; a cosmológica, que demonstra a origem e a formação do universo e seus desígnios; a sociológica, que fixa a ordem social, explica os ritos de passagem e determina as leis para a coesão da comunidade; a psicológica, que molda os sujeitos para lidar com questões cotidianas, mas também com o curso da vida e da morte, a aceitação das mudanças, os processos adaptativos e de resiliência em meio às tragédias. Ainda que sofra variações ao longo do tempo e disso resulte sincretismos e superposição de crenças, o mito propõe uma reconexão possível, imaginada e desejada, com sistemas simbólicos inerentes aos ciclos da vida.

O material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente: “uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época”, argumenta Campbell¹⁴⁵. Os conteúdos sagrados e, às vezes, dogmáticos, oriundos dos mitos dispõem códigos de

¹⁴³ “A palavra ‘mito’ deriva do grego ‘mythos’, que significa palavra ou história, mas se tornou a representação de uma narrativa que ajuda a explicar a origem e o caráter de uma cultura em termos simbólicos” (JUNG, 2020, p.56)

¹⁴⁴ (CAMPBELL, 1990, p.32)

¹⁴⁵ (CAMPBELL, 2015, p.7)

conduta, categorizam os limites, estabilizam a ordem temporal, impõem leis e distinguem os critérios que permeiam as noções de moralidade de cada cultura. Apesar do desencantamento do mundo e resistindo ao esfacelamento gradativo do que foi chamado de ‘pensamento mágico’ pela racionalidade iluminista, os mitos ainda permanecem influenciando de diferentes formas o humano, visto que se ajustam “ao que se sabe do universo, porque sua função é nos colocar em harmonia com o universo tal como o conhecemos e não como ele era no Oriente Próximo no ano 2000 a.C”¹⁴⁶, por exemplo.

Segundo Mircea Eliade, o desprezo aos mitos começa, sobretudo, ainda na sociedade grega clássica com o surgimento da filosofia socrática, que foi “despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à História, o *mythos* acabou por denotar tudo ‘o que não pode existir realmente’”¹⁴⁷. Ainda segundo o autor, a tradição judaico-cristã (embora tenha se utilizado de diversos símbolos pagãos e tenha sacrificado inúmeros de seus fiéis para conseguir se impor como instituição, como veremos nos próximos tópicos) relegou para o campo da ‘falsidade’ ou ‘ilusão’ “tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos”¹⁴⁸.

As tentativas de exclusão, as opressões e subjugação das diversas mitologias pagãs, greco-romanas, africanas e afro-americanas, ameríndias e indígenas, apesar disso e, contudo, não extinguiram a resiliência do simbólico e do imaginário ali contidos. Pelo contrário, as cosmologias oriundas das populações supracitadas resistem¹⁴⁹ (positivamente ou não) frente ao processo de secularização e marginalização imposto pela dinâmica burguesa da eficácia, produtividade e difusão da informação. Não é objeto deste trabalho dissertar acerca delas – embora o estudo de seus mecanismos seja indispensável para uma compreensão mais profunda da diversidade que permeia o conteúdo simbólico ocidental.

¹⁴⁶ (CAMPBELL, 2015, p. 27)

¹⁴⁷ (ELIADE, 2016, p.8)

¹⁴⁸ (ELIADE, 2016, p.8)

¹⁴⁹ (MARIM; SILVA PINTO, 2020)

Os mitos continuam vivos na época moderna¹⁵⁰ e não apenas isso: seguem interferindo em nosso modo de pensar, agir, produzir cultura, vivenciar religiões, filosofias, artes, formas sociais e descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia. Mas, como abordamos anteriormente, influem também de forma perversa no cinema, na política, no discurso anti-ciência e em uma certa crítica romântica anti-iluminista que, por meio do passadismo, desagua em um conservadorismo reacionário. Ressaltamos, assim como afirmava Campbell, que “interpretar um poema como crônica da realidade é – para dizer o mínimo – perder o essencial. Para dizer um pouco mais, manifestar insensatez”¹⁵¹. Os deuses estão mortos, apontava Nietzsche¹⁵² acerca do diagnóstico da modernidade em sua relação com a metafísica. Mas será que a ciência, o paradigma da razão e a lógica burguesa também não tomaram para si elementos míticos que ousaram “substituir” a transcendência?

Interpretada pela mentalidade moderna como uma forma primitiva de explicar a natureza¹⁵³, uma fantasia pré-histórica que permanece por gerações¹⁵⁴, um conjunto de alegorias que visam a adaptação do indivíduo ao grupo¹⁵⁵, um alento ao desamparo ontológico¹⁵⁶, a revelação divina aos seus filhos, entre outros, a mitologia varia de julgamento a depender do juiz. No entanto, o seu funcionamento e o modo pelo qual serviu à humanidade no passado e pode servir hoje, “revela-se tão sensível quanto à própria vida”¹⁵⁷.

Nas sociedades arcaicas e nas clássicas, o mito era essencial não apenas porque oferecia interpretações acerca do mundo e da existência, mas porque era reatualizado por meio dos ritos e da tradição. Diferentemente do preceito iluminista que busca aprender da natureza a fim de dominá-la, esses mitos abordavam acerca do domínio espiritual da natureza, explicando, de forma poética e sagrada, os mais

¹⁵⁰ Freud, Jung e seus seguidores demonstraram irrefutavelmente que a lógica, os heróis e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a época moderna. Na ausência de uma efetiva mitologia geral, cada um de nós tem seu próprio panteão do sonho – privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso. (CAMPBELL, 2007, p.16)

¹⁵¹ (CAMPBELL, 2004, p.87)

¹⁵² (NIETZSCHE, 2014).

¹⁵³ (FRAZER, 2009).

¹⁵⁴ (MÜLLER, 2013).

¹⁵⁵ (DURKHEIM, 1989).

¹⁵⁶ (FREUD, 2012).

¹⁵⁷ (CAMPBELL, 2007, p. 368).

diversos aspectos da realidade social, orgânica e de todas as outras dimensões que compõem o humano em sua relação com a natureza e a cultura.

No modo simbólico oriundo das formas mitológicas de categorizar a existência, o mundo é tomado como um mistério fruto da criação dos deuses (ou de Deus) e seus desígnios. A ideia de destino e os ciclos predeterminados pela natureza formam a base desse pensamento. Embora pareça uma ideia distante no contexto secularizado, o mito continua vivo, pois “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”¹⁵⁸. Estudá-los significa compreender a sua estrutura e função nas sociedades tradicionais e também compreender uma etapa da história do pensamento moderno¹⁵⁹. Embora possam se restringir ao grupo étnico local, possuem abrangência universal, sob um ponto de vista mais amplo. Suas imagens primevas são encontradas, inclusive, sob diversas roupagens.

Segundo Jung, essas imagens primordiais compõem os arquétipos¹⁶⁰ – impressões psíquicas ancestrais que permeiam o inconsciente individual e coletivo de forma transcultural, orientando-nos para a finalidade do mito, que é a de ser vivido, experienciado e ritualizado. Para o pensador da Psicologia Analítica, as formas e significados dos mitos e dos contos de fadas estão associados aos aspectos interiores da mente, nos quais “a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno”¹⁶¹.

Essa perspectiva, diferente da freudiana, “que vê o inconsciente apenas como um depósito para tudo aquilo que à personalidade consciente parece incômodo ou indesejável, ou ainda inútil”¹⁶², entende que o inconsciente também é composto por um viés impessoal ou coletivo, cujos conteúdos não se originam do universo pessoal, “e sim totalmente das possibilidades herdadas do funcionamento psíquico, ou seja, da estrutura cerebral herdada”¹⁶³. Segundo essa concepção, essas possibilidades seriam

¹⁵⁸ (ELIADE, 2016, p.8)

¹⁵⁹ (ELIADE, 2016, p.8)

¹⁶⁰ (JUNG, 2003).

¹⁶¹ (JUNG, 2003, p.214).

¹⁶² (JUNG, 2020, p. 15)

¹⁶³ (JUNG, 2020, p. 15)

“os contextos mitológicos, os motivos e as imagens que podem surgir de novo a qualquer momento e em toda parte sem tradição histórica ou migração”¹⁶⁴. Há um certo número de imagens ou figuras típicas que emergem com frequência nas várias culturas, “como, por exemplo, as figuras do herói, do monstro, do mago, da bruxa, do pai, da mãe, do velho sábio, da criança etc.”.

Conhecer essas imagens primordiais ou arquétipos¹⁶⁵ e seus mitos significa, sob essa perspectiva, compreender as manifestações da alma humana que se materializam por meio dos símbolos revelados coletivamente, mas também sob um viés subjetivo¹⁶⁶. Desvendá-los e assimilá-los é descobrir que eles são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, “as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões”¹⁶⁷. Segundo os junguianos, existem balizas que o ser humano necessitará entrar em contato durante a vida. Para atravessá-las, haveria uma estrutura psíquica inconsciente que o consciente individual poderia vir a conhecer, caso quisesse ou precisasse acessá-la. Esse processo seria fundamental no amadurecimento e na formação de cada sujeito em seu desenvolvimento psíquico.

A interpretação dos mitos, assim, se revela fundamental para o desvelamento da aparentemente hermética estrutura do inconsciente, pois agiria como porta para as potencialidades oriundas das camadas mais profundas da psique humana ou mesmo como chave para patamares mais elevados de consciência de si. Acessar esses símbolos equivale a reconhecê-los como “fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade”, argumenta Mircea Eliade¹⁶⁸. O desenvolvimento da psique, sob esse ponto de vista, estaria associado à busca de sacralização da vida por meio do símbolo

¹⁶⁴ (JUNG, 2020, p. 15)

¹⁶⁵ “O significado do termo ‘archetypus’ fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada. [...] Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a ideias solares, lunares, meteorológicas, vegetais etc. O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias” (JUNG, 2003, p. 17).

¹⁶⁶ “Os arquétipos nos ajudam a entender as experiências humanas comuns, como nascimento, morte, mudança ou transformação, totalidade, crescimento e desenvolvimento, realização e falha, sabedoria e amor” (JUNG, 2020, p.56)

¹⁶⁷ (CAMPBELL, 2007, p.27)

¹⁶⁸ (ELIADE, 2016, p.9).

a que os conteúdos dispostos no mito remetem, já que sacralizar é sinônimo de dar sentido à ordem cósmica¹⁶⁹.

Assim, quando os mitos narram expressões acerca da natureza, “tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas”¹⁷⁰, destaca Carl Jung, mas sim, “expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza”¹⁷¹. Segundo o psiquiatra, a projeção é tão radical que foram necessários vários milênios de civilização “para desligá-la de algum modo de seu objeto exterior”¹⁷². Para o autor, é na alma humana que se encontra todas as imagens das quais surgiram os mitos, e o nosso inconsciente “é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza”¹⁷³.

Influenciado pela psicologia junguiana e freudiana, além de ter feito parte do Círculo de Eranos¹⁷⁴ – assim como Mircea Eliade – Joseph Campbell, um dos mais conhecidos mitólogos e estudiosos da narratologia, desenvolveu a ideia de monomito, o preceito de que ainda que haja distinções entre as inúmeras mitologias, elas são “muito menos amplas do que se supõe popularmente”¹⁷⁵ quando se analisa comparativamente as semelhanças. “Por que é a mitologia, em todos os lugares, a mesma, sob a variedade dos costumes? E o que ensina essa visão?”¹⁷⁶, questiona Campbell. A linguagem do mito denomina a trajetória de vida do humano em todas as etapas e é representada por uma estrutura narrativa e psíquica que transcende

¹⁶⁹ (ELIADE, 1992).

¹⁷⁰ (JUNG, 2014, p.14)

¹⁷¹ (JUNG, 2014, p.14)

¹⁷² (JUNG, 2014, p.14)

¹⁷³ (JUNG, 2014, p.15)

¹⁷⁴ O círculo de Eranos foi um conjunto de reuniões lideradas por Carl Gustav Jung, que buscava agregar pensadores de diversos países com o intuito, dentre outros, de estudar a linguagem simbólica propagada pelos mitos e seus desdobramentos. Entre os pesquisadores, que se reuniam na Suíça, estavam Joseph Campbell, Heinrich Zimmer, Mircea Eliade e Roso de Luna, importantes pesquisadores das mitologias, cosmologias e simbolismos.

¹⁷⁵ (CAMPBELL, 2007, p.12)

¹⁷⁶ (CAMPBELL, 2007, p.16)

culturas e está em todas elas (ou, pelo menos, em boa parte), segundo esse paradigma.

Na perspectiva de Campbell¹⁷⁷, ao realizar uma conexão entre o inteligível e o sensível, o mito opera como um pontífice que estabelece um elo entre os dois mundos, atuando como um conjunto de elementos conscientes e inconscientes que fornecem um sentido sagrado à vida. O arquétipo do herói e sua jornada, por exemplo, tem sua fórmula “representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”¹⁷⁸. Para o autor, o monomito é composto por uma trajetória que é significativa, temporal e exemplar, sendo interpretado como um modelo específico cujas características básicas são comuns a diversas culturas.

Vivendo uma vida banal em uma cabana ou um castelo, o herói se depara com o limiar da aventura, que pode ser enquadrado simultaneamente como “o limite, a baliza, a fronteira que distingue e opõe dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado”¹⁷⁹. Logo em seguida, o herói tem um encontro com a presença da sombra, que indica o começo da aventura. Desse movimento, o herói luta (com vitória ou derrota) ou negocia; entra no reino das provas (batalha, oferenda, encantamento) e retorna trazendo o elixir ou a salvação. O ápice do processo é a máxima provação e sua recompensa. O triunfo é representado por um casamento sagrado ou pelo reconhecimento do pai, a divinização (ou roubo) da benção e o retorno com ela para a restauração do mundo em caos.

A jornada do herói não nega a racionalidade, ao contrário, “pela superação das paixões tenebrosas, o herói simboliza nossa capacidade de controlar o selvagem irracional dentro de nós”¹⁸⁰. Não diz respeito apenas a um ato de coragem, mas antes, a um caminho a ser traçado em termos de autodescoberta, formação e amadurecimento do eu. Os conceitos formulados por Campbell¹⁸¹ têm sido utilizados

¹⁷⁷ (CAMPBELL, 2007).

¹⁷⁸ (CAMPBELL, 2007, p.36).

¹⁷⁹ (ELIADE, 1992, p. 19).

¹⁸⁰ (CAMPBELL, 1990, p.4)

¹⁸¹ (CAMPBELL, 2007)

em diferentes contextos, inclusive em roteiros cinematográficos¹⁸², sendo a base principal para o argumento do clássico *Star Wars* (1977), sob a direção de George Lucas¹⁸³. O audiovisual, portanto, tem desdobramentos oriundos das imagens primordiais desse inconsciente coletivo e dizem respeito também ao contemporâneo.

De acordo com o mitólogo estadunidense¹⁸⁴, os princípios fundamentais do pensamento mítico são constantes e universais no curso da história humana. O autor aponta alguns temas presentes neles, como o reconhecimento da mortalidade e da durabilidade do ser humano; a aceitação do fim inevitável e a ideia de transcendência, além do vislumbre da unidade de nossa espécie, sua posição e papel no universo. Ao fornecer modelos e guias sobre as múltiplas formas de estar na vida, os mitos resistem e reaparecem como metáforas para a expansão da potencialidade espiritual e psíquica de cada ser humano. Por isso, seus relatos também se remetem às origens das coisas e dos entes (naturais e sobrenaturais).

Qualquer história mítica que relata a origem de algo pressupõe e prolonga a cosmogonia. Se há uma origem, nessa perspectiva, é porque alguma coisa foi criada, isto é, porque um poder se manifestou no mundo, porque um acontecimento se verificou: “em suma, a origem de uma coisa corresponde à criação dessa coisa”¹⁸⁵. A criação do mundo e do humano correspondem à criação por excelência, o que torna a cosmogonia o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’. Os mitos de origem ou cosmogônicos tinham a função, nas sociedades arcaicas, de satisfazer “a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas”¹⁸⁶.

Eles revelam o contexto da realidade primeva, explicam e enaltecem a origem dos rituais, orientando o humano em seu caminho. Segundo Eliade, ao se referir a

¹⁸² “Os roteiros de filmes às vezes (e até com frequência) referem-se a modelos estruturais, a grandes esquemas narrativos oriundos do patrimônio universal, suportes de conteúdos simbólicos e até míticos” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012, p.58).

¹⁸³ “Lucas e Campbell se tornaram bons amigos depois que o cineasta, reconhecendo sua dívida para com o trabalho de Campbell, convidou o pesquisador para assistir à trilogia *Guerra nas Estrelas*. Campbell se regozijou com os antigos temas e motivos da mitologia a se desdobrarem na ampla tela, em poderosas imagens contemporâneas. [...] Joseph inflou-se de animação enquanto falava de como Lucas ‘imprimiu a mais nova e mais poderosa rotação’ à história clássica do herói” (MOYERS in CAMPBELL, 1990, p.8)

¹⁸⁴ (CAMPBELL, 1997a, p.24).

¹⁸⁵ (ELIADE, 2016, p.39)

¹⁸⁶ (ELIADE, 2016, p.23)

uma ‘criação’, o mito narra como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos. Os mitos de origem e cosmogônicos são mais bem compreendidos quando se considera que existe um começo absoluto e que foi lá que ocorreu a criação do mundo. Contudo, não basta apenas conhecer as origens das coisas: é preciso que haja uma reintegração ao momento em que tal coisa foi criada. Segundo Eliade, isso se traduz em um “‘voltar atrás’ até a recuperação do Tempo original, forte, sagrado”¹⁸⁷.

Para o autor, essa é a razão pela qual os mitos “constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos”¹⁸⁸, visto que, conhecendo o mito, “conhece-se a ‘origem’ das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade: não se trata de um conhecimento ‘exterior’, ‘abstrato’, mas de um conhecimento ‘vivido’ ritualmente”¹⁸⁹. Ou seja, vive-se o mito, no sentido de que se é impregnado pelo “poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados”¹⁹⁰. Isso ocorre, portanto, porque o essencial é que os mitos ofereçam ao humano uma explicação sobre a origem do mundo e de seu próprio modo de existir nele, mas também, porque ao rememorar-los e ritualizá-los, o homem “é capaz de repetir o que os deuses, os heróis ou ancestrais fizeram”¹⁹¹.

A pergunta sobre a origem das causas e das coisas sempre moveu o humano na busca por compreender os mistérios que envolvem o fim último de sua existência, se é que o há. Além do mito, a arte, a religião, a filosofia, a política e a ciência também relatam – ou, pelo menos, empenham-se em fazer – as indagações sobre o começo de tudo. Esses discursos, por vezes, não são tão díspares quanto parecem. As questões sobre a origem também estão em *Dark* e se desenvolvem a partir de um viés mágico-científico ou, ainda, mítico-secular. Vejamos: no capítulo 9 da primeira temporada da narrativa, intitulado *Tudo Acontece Agora*, a série vai mostrar uma sequência em que cada personagem do elenco da *season* aparece de forma frontal e

¹⁸⁷ (ELIADE, 2016, p.38)

¹⁸⁸ (ELIADE, 2016, p.22)

¹⁸⁹ (ELIADE, 2016, p.22)

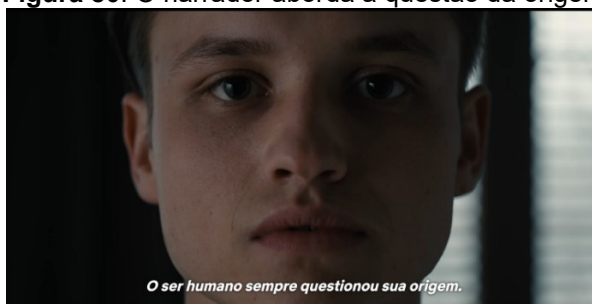
¹⁹⁰ (ELIADE, 2016, p.23)

¹⁹¹ (ELIADE, 2016, p.25)

em primeiríssimo plano, tendo a voz do narrador extradiegético nos seguintes questionamentos:

Narrador: O ser humano sempre questionou sua origem, sua criação. Ele foi criado por Deus? Ou é um produto da evolução? Se pudéssemos ver o ontem e o amanhã, simultaneamente, a origem e o fim, o universo inteiro em um só momento, finalmente encontraríamos respostas para a principal pergunta: O que é o ser humano? De onde ele vem? O que o motiva? Qual é o seu propósito?
(DARK, Temporada 1, Episódio 9, grifos nosso)

Figura 80: O narrador aborda a questão da origem



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 9.

Figura 81: A questão da origem criacionista



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 9.

Figura 82: Narrador questiona o propósito do humano



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 9.

A partir dos questionamentos filosóficos grifados e da diversidade de tipos humanos apresentados no ecrã, interpretamos os enquadramentos dessa sequência (Figuras 80, 81 e 82), entendendo que há uma abordagem intimista (ressaltada pelo

big close-up das imagens) e argumentativa buscando do espectador uma resposta – e fazendo um jogo com as perguntas. Ao ser a única sequência em que a série quebra a quarta parede¹⁹² – ou seja, o momento em que os personagens olham diretamente para a câmera, para quem assiste – compreendemos que as interrogações ali destacadas são ontológicas a todos nós, humanos, que temos em comum indagações inúmeras sobre as nossas origens. Esse será o fio condutor da narrativa durante o decorrer dos capítulos.

A ideia de origem e fim atravessará *Dark* como um rio que escoar por todos os lados: na visualidade, no discurso, no enredo, na vida e na morte dos personagens, dos lugares e dos objetos (Figura 83). Aliás, *Vida e Morte* (Figura 84), *Alfa e Ômega*, são nomes de capítulos específicos da série, como já destaquei anteriormente – o que expõe os contrastes de estados aparentemente díspares, porém amalgamados. Os lemas “O fim é o começo e o começo é o fim”, “Tudo está conectado” e “Tudo se repete” são reiterados pela narrativa e reforçam a visão mítica de circularidade, de reencontro com a origem e, simultaneamente, com o fim das coisas.

Figura 83: O começo e o fim da mesma coisa



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 7

Figura 84: Capítulo intitulado “Vida e Morte”

¹⁹² O enquadramento com a quebra da quarta parede, especificamente no cinema, começou ainda nos anos 60, por meio da *Nouvelle Vague* Francesa, sobretudo a partir dos filmes de Jean-Luc Godard (*Acossado*, *O Demônio das Onze Horas*). Naquele contexto, a ideia era realizar um contraponto (ao menos nesse ponto em específico, já que também exaltava e bebia da fonte, por outro lado) ao cinema estadunidense, que ficcionava completamente a sua produção e colocava a câmera a serviço de um espectador que sempre estava “fora do campo”, ou “fora da cena”. De lá para cá, o uso da quarta parede foi se modificando, tomando novos significados e trazendo o espectador para a cena – algo que há muito tempo já ocorria na literatura, como por exemplo, em textos machadianos.



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 5.

Além de possuir uma estrutura cujos aspectos míticos estão contidos em seu enredo, *Dark* também apresenta uma narrativa cuja própria base se encontra no mito. Sobretudo, porque desenvolve um roteiro circular, não-linear, em que a (promessa de) renovação e a origem dos mundos estão relacionadas ao seu fim, tal como na figura do oroboros, já mencionada anteriormente. A trama tem a repetição como centro e, nesse formato, assim como na narrativa mítica, a reiteração é tratada como sinônimo de destruição e manutenção do estado de coisas. Enunciados em latim como o *Sic Mundus Creatus Est* (Assim foi criado o mundo) que é o nome de uma das seitas e, ao mesmo tempo, de um episódio (Figura 85); assim como o *Fiat Lux* (Que haja luz), que também nomeia um grupo ocultista na série (Figura 86), remontam à tradição bíblica da Criação e transfiguram um outro olhar, secularizado, visto que o mundo conhecido é criado, em *Dark*, a partir do manejo científico e da manipulação de elementos nucleares, sobretudo da chamada partícula de Deus.

Figura 85: *Sic Mundus Creatus Est*



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6.

Figura 86: *Brit Lux* (Que haja Luz)



Fonte: *Dark*: Temporada 3, Episódio 5.

Esse retorno à origem das causas e das coisas, no mito, “oferece a esperança de um renascimento”¹⁹³ e permite reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez, “constituindo uma experiência de importância capital para as sociedades arcaicas”¹⁹⁴. Isso também ocorre na série *Dark*, que transforma sua narrativa em um projeto de mito moderno – assim como Mary Shelly o faz em seu *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. No texto da escritora romântica, o cientista dá vida a um monstro por meio da tecnologia moderna – e a representação disso, de forma resumida, também é mostrar os perigos que o manejo da técnica pode ocasionar (tal como o fogo, que possui natureza ambivalente, dado por Prometeu aos homens), além da clara crítica ao processo de modernização e seus intentos.

Em *Dark*, a narrativa também se desenvolve calcada no humano, na ideia de ciência (ainda que essa seja uma “ciência mágica” ou “mística”, tal como em *Fausto*) e no manejo do tempo como responsáveis pela criação e, simultaneamente, pela destruição das coisas. Na série, o físico *H.G. Tannhaus* divide o seu mundo em dois, por um erro, a partir de um experimento científico e, com isso, origina a vida de todos os personagens de *Winden*. Nota-se, porém, que essa formação está corrompida porque a finalidade última é decaída e antinatural, visto que, ao buscar gerar uma máquina do tempo para reconstruir os fatos do passado e “organizar” a vida conforme acreditara ser possível, o personagem concebe uma distorção na natureza e a consequência disso é a divisão dos mundos (no mundo de Adam, no mundo de Eva e no do cientista), como vemos no diálogo entre *Adam* e *Claudia*:

¹⁹³ (ELIADE, 2016, p.32)

¹⁹⁴ (ELIADE, 2016, p.36)

Claudia: O seu mundo e o da *Eva* nunca deveriam ter existido. Você achou que a origem estivesse na conexão dos dois mundos. Mas na verdade está fora dos dois mundos. Nosso raciocínio é marcado pela dualidade. Preto e branco. Luz e Sombra. O seu mundo e o da *Eva*. Mas isso está errado. Sem uma terceira dimensão, nada está completo.

Adam: A triquetra. Existe um terceiro mundo?

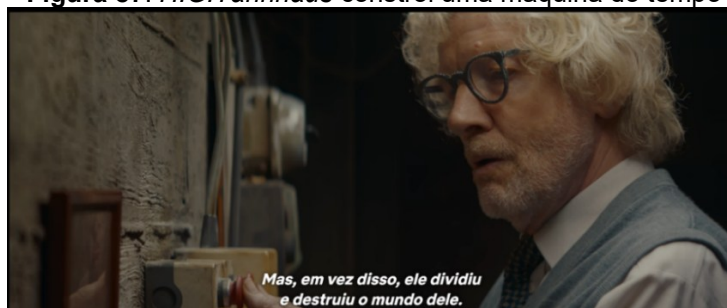
Claudia: O mundo onde esse nó nasceu. Onde tudo se originou. Onde um único erro foi cometido. ***Tannhaus*, no mundo de origem, perdeu uma pessoa, assim como você. E, como você, tentou trazer essa pessoa de volta dos mortos. Mas, em vez disso, ele dividiu e destruiu o mundo dele. E, com isso, criou nossos dois mundos.** Mas há um jeito de destruir o nó. Se, no mundo de origem, **evitarmos que a viagem pelo tempo e espaço sequer seja inventada.** (DARK, Temporada 2, Episódio 8, grifos nossos)

A pessoa a qual *Tannhaus* tenta trazer de volta – e que justifica, portanto, o progresso científico que desenvolveu – é seu filho que, junto com a esposa e a filha do casal, morrem em um acidente de carro no exato instante em que saíra da casa do pai após uma discussão com ele. A culpa parece mover os passos do cientista, que chega mesmo a criar uma máquina do tempo (Figura 87) para refazer aquilo que não volta mais. Por meio da técnica e da ciência, o cientista agora é capaz de manejar o tempo e ser criador e criatura simultaneamente. Mas isso ocorre por meio de uma tentativa de alívio da dor e do sofrimento pungente, não por um processo racional, visto que não sabe lidar com a morte e com os acontecimentos ocorridos em seu destino.

O desejo de *Tannhaus* em construir uma outra existência, ou trazer de volta a que já existiu, é pautado nos valores de culpa, submissão e prisão aos fatos de outrora, além do apego gerado pela perda e pela não-aceitação do luto. A narrativa vai se delinear, portanto, no entendimento de que o ato de criar (e toda a técnica e progresso gerado a partir disso) não está sedimentado no domínio da racionalidade, mas sim no do desejo – do desejo profundo que nos move e do qual não temos controle, o que nos lembra o modo como o humano é visto tanto no Romantismo como no Expressionismo, sobretudo neste último. É o que está exposto no discurso do narrador na terceira temporada, que denota os motivos pelos quais *H.G. Tannhaus* criou – como consequência inesperada de sua busca por reconstruir a vida aos seus moldes – dois mundos distintos. O texto é lido enquanto o cientista constrói a máquina do tempo:

Narrador: O destino faz um jogo perverso conosco, mas sempre acreditamos que há uma maneira de usá-lo a nosso favor se desejarmos o suficiente. O homem é capaz de perseguir um objetivo, por mais que pareça inalcançável ao longo de toda a sua vida. Nenhuma resistência, nenhum obstáculo são grandes o bastante para impor o seu desejo. Não seria essa persistência em nossa busca o que nos diferencia do animal que conhece apenas o desejo a curto prazo? **E, todo o progresso, em todas as épocas, não se deve a esse insaciável ato de desejo? Não importa o que mova o nosso desejo, ele nos guiará em nosso caminho.** Apenas conseguiremos esquecer, de fato, quando finalmente alcançarmos nosso objetivo. Todos os caminhos que seguimos em nossas vidas, toda decisão que tomamos, serão guiados pelo nosso desejo mais profundo. **Não podemos lutar contra esse desejo.** Ele determina todas as nossas ações, mesmo que elas pareçam difíceis e inimagináveis. (DARK, Temporada 3, Episódio 7)

Figura 87: *H.G. Tannhaus* constrói uma máquina do tempo



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 7

O desejo inconsciente que nos aprisiona e do qual não conseguimos escapar é algo que trataremos com detalhes mais adiante. Contudo, conforme observamos até aqui, o (pretensão) ideal de liberdade e progresso firmados nos argumentos de livre-arbítrio ou no de uma ciência completamente racional não parece ser o mais propício na compreensão de existência pressuposta pela série. Disso resulta a imperfeição da criação feita pelo cientista, pois está fincada nos seus sentimentos inconscientes e inexpugnáveis – além de alimentados repetidas vezes até o alcance da meta: a recriação do tempo. A disciplina e a observação científica prevalecem, mas a motivação é muito menos objetiva e racional que subjetiva e inconsciente. “Quem somos nós para brincarmos de Deus?”, adverte alguns personagens em momentos distintos. O “brincar de Deus”, nessa perspectiva, está ligado à imposição individualista sobre o Tempo, considerado como o senhor e criador das coisas.

A investida de sua ordenação é considerada antinatural e traz graves consequências na narrativa, ainda que os personagens estejam decididos a realizá-las. Sobretudo, porque entendem que a forma como o curso de seus destinos fora delineada é arbitrária e se constituiu de maneira a envolvê-los em um emaranhado temporal cuja dor e o sofrimento (além de incestos, homicídios, suicídios, entre outros) formam a base de suas vidas. Assim, se o criador (*H.G. Tannhaus*), na origem, teve o propósito de modificar o tempo conforme seus desígnios, o mundo que criou e suas criaturas também tentam fazê-lo (pois também foram criados “à imagem e semelhança”). É o que mostra o seguinte diálogo entre *Jonas* e *Adam*:

Jonas: No futuro, há uma profecia de um mundo novo. O *Sic Mundus* guiará as pessoas ao paraíso. (Nesse momento, uma ampulheta do tempo é mostrada) É o que vocês são? Uma religião?

Adam: Somos exatamente a antítese disto. **Nós declaramos guerra ao Tempo.** Declaramos guerra a Deus. **Estamos criando um novo mundo, sem Deus, sem o Tempo.**

Jonas: O que isso significa?

Adam: Significa que o que os homens têm adorado há milênios, **o Deus que mantém tudo unido, que esse Deus nada mais é que o próprio Tempo. Não uma entidade que pensa e age. Mas uma lei física, com a qual pode se barganhar tão pouco quanto o próprio destino. Deus é o tempo. E o Tempo não tem misericórdia.** Nós nascemos e a nossa vida já está correndo, como os grãos nessa ampulheta. A morte está sempre à nossa frente. Nosso destino não é nada além de causa e consequência. Na luz e na sombra. (DARK, 2019, Temporada 2, episódio 5)

Na luta contra o tempo, porém, os personagens encontrarão não uma possibilidade de mudança, mas o aprisionamento ao movimento circular que o tempo faz, como reitera a série no enunciado: “A partir de então, eu soube que nada mudaria, que tudo continuaria. A roda gira, de novo e de novo. A cada círculo, um destino ligado ao outro. Um fio, vermelho como o sangue, que liga todas as nossas ações”, que aparece três vezes, uma em cada temporada, dito duas vezes por *Martha* ao encenar a peça *Ariadne* (na primeira e na segunda temporada) e reiterado pelo pai de *Tannhaus* na terceira temporada, por ocasião da leitura do livro da mencionada obra (que é intradieética, embora remonte ao mito grego). Assim como na perspectiva mítica, em *Dark* a temporalidade é eterna e cíclica – panorama diverso do moderno em seu processo teleológico. Para os gregos e muitos outros povos antigos, as mais

diferentes esferas da vida eram indissociáveis, incluindo o tempo. Passado, presente e futuro eram vistos como uma unidade trina.

Como apresentei no capítulo sobre o Romantismo, três deuses representavam o tempo na cultura helenística: *Cronos*, *Kairós* e *Aion*. O primeiro, *Cronos*, era considerado em seu aspecto linear, destrutivo e inexpugnável, e de quem nenhum de nós poderá escapar: ele devora todos os seus filhos. O segundo, *Kairós*, é o tempo da oportunidade, do momento indeterminado. O terceiro, *Aion*, representaria o tempo cíclico, o tempo das estações, das eras, da vida e da morte, dos mistérios dionisíacos. É a esse tempo que a narrativa de ficção seriada se refere: o tempo da natureza e sua circularidade. Passado, presente e futuro tornam-se parte de um círculo infinito que não se desconectam, argumento que também foi pensado por Einstein e é mencionado pela série.

A ideia é exposta ainda no primeiro capítulo da primeira temporada em citação realizada pelo narrador: “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” (Albert Einstein). Aqui vemos, portanto, um dos exemplos da ligação intrínseca entre ciência e mito que a série realiza. Se as coisas estão conectadas e o fim dá origem ao começo, a renovação – e não a reparação – é fundamental para que os ciclos se iniciem de maneira diferente, ainda que igualmente circulares.

No sétimo capítulo da segunda temporada, há também um reforço na ideia de que o início e o fim estão conectados a partir do argumento de complemento ou mesmo indiferenciação em relação à definição de origem: a série aponta mais uma vez para o entendimento de circularidade como essencial para a compreensão do tempo. A partir dos questionamentos destacados na abertura do episódio – e com as cenas dos principais trechos das duas temporadas voltando de trás para frente, como se “rebobinasse” – o narrador discursa:

“Onde as coisas começam? Qual foi o início de tudo? Quem pode dizer onde é o começo? No passado? No futuro? Será que algum dia seremos capazes de saber qual é a origem de tudo? Ou sempre existirá um antes? E outro? E outro? O começo e o fim sequer existem? Ou tudo

está conectado em um loop infinito? E "começo" e "fim" são apenas palavras diferentes para o mesmo momento?" (DARK, Temporada 2, Episódio 7)

Segundo Eliade, a perspectiva mítica entende possível a recriação da vida e do mundo do entorno a partir da circularidade e da repetição. A natureza, portanto, é reflexo e, simultaneamente, parte criadora dessa volta à origem e sua manutenção. O próprio renascimento do sol que retorna diariamente para vivificar a terra, por exemplo, serve não apenas como símbolo, mas também como imagem exemplar do nascimento humano, ou mesmo como elemento deliberativo da perpetuação da espécie. A ideia de uma renovação universal reatualiza o culto ao mito cosmogônico, sendo encontrada também em diversas sociedades tradicionais e arcaicas, como a egípcia, a mesopotâmica, a hebraica, além de outros povos do antigo Oriente Próximo. Todos eles sentiam a necessidade de renovar periodicamente o mundo, consistindo em um enredo cultural “cujo rito principal simbolizava a repetição da cosmogonia”¹⁹⁵. Os significados revelados pelos ancestrais daquele contexto¹⁹⁶ e que foram legados à contemporaneidade reúnem formas de compreensão acerca da linguagem, psique, expressão e comunicação ainda presentes hoje.

De acordo com o Eliade, o “enredo mítico-ritual da renovação periódica do Mundo pode revelar-nos uma das funções predominantes do mito, tanto nas culturas arcaicas como nas primeiras civilizações do Oriente”¹⁹⁷. Isso será fundamental para a construção da ideia de Apocalipse, a ser estudada mais adiante. Na cultura mesopotâmica, por exemplo, havia a pressuposição de que “o começo estava organicamente ligado ao fim que o precedera, que esse ‘fim’ era da mesma natureza do ‘Caos’ anterior à Criação, e que o Fim, por esse motivo, era indispensável a todos os novos começos”¹⁹⁸. Por isso, nos rituais de Ano Novo, há uma renovação do mundo

¹⁹⁵ (ELIADE, 2016, p.48)

¹⁹⁶ Entendemos por ‘contexto’ o mesmo sentido que Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999, p.8) atribuem quando dissertam sobre a tragédia grega. Para os autores, o contexto de uma criação simbólica, trata-se “de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, conseqüentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente”.

¹⁹⁷ (ELIADE, 2016, p.37)

¹⁹⁸ (ELIADE, 2016, p.49)

que não é a dos seres sobrenaturais, mas a passagem de um tempo para outro, o que denomina também a transição de um mundo que é vivo – habitado e usado por seres de carne e osso – mas que está submetido à lei do devir, da senilidade e da dissolução. Justamente por isso, este mundo “requer uma reparação, uma renovação, um fortalecimento periódico. Não se pode, contudo, renovar o Mundo senão repetindo o que os Imortais fizeram *in illo tempore*, renovando a criação”¹⁹⁹.

De acordo com o Mircea Eliade, o modo de vida nas sociedades arcaicas estava fincado na ideia de que essa jamais pode ser reparada, mas apenas recriada mediante um retorno às fontes, sendo estas, “o prodigioso jorrar de energia de vida e fertilidade ocorrido durante a criação do mundo”²⁰⁰. Assim sendo, no mito, a existência do humano e do mundo é percebida como sendo desenvolvida por uma atitude criadora dos Entes sobrenaturais no ‘princípio’. Em *Dark*, porém, há uma posição eminentemente humana na criação: a busca pela renovação do mundo e pelo fim do sofrimento dá-se a partir de um ato criador gerado a partir de experimentos científicos, porém seus resultados acentuam o fosso da não-realização dos intentos perseguidos e da não-satisfação do desejo inconsciente. A natureza (e o tempo) parece se impor sobre os desígnios humanos, revelando ainda mais as limitações do homem ante ao Cosmos.

A ideia de uma renovação universal, contudo, não está apenas atrelada aos ritmos cósmicos, mas também às pessoas e aos eventos históricos, que são remodelados da nossa herança inconsciente mitológica para o contexto contemporâneo²⁰¹. Sob um aspecto fortemente secularizado, “o mundo moderno ainda conserva a esperança escatológica de uma *renovatio universal* efetuada mediante a vitória de uma classe social ou mesmo de um partido ou de uma personalidade política”²⁰². Isso pode incorrer em alguns perigos, como a espera por

¹⁹⁹ (ELIADE, 2016, p.46)

²⁰⁰ (ELIADE, 2016, p.33)

²⁰¹ “Grupos milenaristas frequentemente interpretam seu mundo como crise a partir da falta de observância de preceitos religiosos muitos específicos. Eles não aguardam qualquer solução do mundo da política ou da ecologia, pelo contrário, creem que uma solução final só pode vir até eles de forma transcendente, sobrenatural, ainda que seus efeitos se façam sentir neste mundo” (NOGUEIRA, 2008, p.58)

²⁰² (ELIADE, 2016, p.43)

um governante ‘salvador’ ou ‘messiânico’, gerando políticas paternalistas e reacionárias, que se desdobram no discurso de “acabar com tudo o que está aí”²⁰³.

De qualquer maneira, os mitos de origem, assim, prolongam e completam o mito cosmogônico: “eles contam como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”²⁰⁴. Relembra também todos os acontecimentos posteriores à criação. Revivem “os momentos essenciais da Criação do Mundo, para contar a seguir a genealogia da família real, ou a história tribal, ou a história da origem das enfermidades e dos remédios e assim por diante”²⁰⁵. Nos atos seguintes à cosmogonia e à criação do homem, ocorrem outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, “é resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos. Ele é mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal – teria continuado a existir indefinidamente”²⁰⁶.

No caso da perspectiva judaico-cristã²⁰⁷, esse “algo” estaria relacionado à queda de Adão e Eva, ou seja, sua expulsão do Paraíso devido à desobediência cometida. Esse entendimento tornou-se ortodoxo em meados do século IV d.C., sobretudo após o cristianismo ser institucionalizado como religião oficial do Estado romano. A tese levantada por Santo Agostinho interpreta o mito cosmogônico cristão sob o viés de um rompimento decadente: há uma cisão no contexto da criação divina provocada pela desobediência do humano aos mandamentos do Criador. O ato que confrontou a ordem de Deus teria gerado a desarmonia, a expulsão do paraíso, a queda do homem e da mulher para este mundo e uma trajetória incorrigível e pecadora que encarcera o ser humano. Os traços ontológicos do indivíduo passam a ser vistos como corruptos e dependentes de salvação: toda a descendência de Adão recebe os

²⁰³ Frase reiteradamente dita por Jair Bolsonaro por ocasião de sua campanha, em 2018, à eleição da presidência da república do Brasil. O discurso de renovação na política (mesmo que o deputado já estivesse nela há muitos anos sem que tivesse produzido projetos relevantes) vende a esperança secularizada (com base mítica) em um mundo melhor. Isso não está restrito apenas ao viés conservador. O próprio Nietzsche já ressaltava que a ideia de um “amanhã melhor” ou de um “paraíso” (terrestre ou celeste) também está presente em visões de mundo como o comunismo, socialismo e cristianismo – o que leva à negação da vida, ela mesma, e resulta em um paradigma niilista – completamente negativo na visão do filósofo.

²⁰⁴ (ELIADE, 2016, p.26)

²⁰⁵ (ELIADE, 2016, p.37)

²⁰⁶ (ELIADE, 2016, p.34)

²⁰⁷ “Através das gerações subsequentes, o que judeus e cristãos entenderam da história da criação lida no Gênesis formou o que mais tarde veio a se chamar tradição judaico-cristã” (PAGELS, 1992, p.39)

reveses da sua transgressão, tornando-se condescendente com o seu ato falho. Apenas Jesus, gerado pelo Espírito Santo no ventre de uma Virgem, teria escapado desta herança condenável, podendo, assim, salvar a humanidade como santo, puro e Filho de Deus.

Poucas narrativas se mostraram tão difundidas e foram aceitas com tamanha persistência quanto a do Gênesis, cujos poucos versículos acerca do mistério que envolve o casal primevo têm servido de espelho no qual parecemos vislumbrar a história de nossos medos e desejos. Segundo a professora estadunidense Elaine Pagels, um dos maiores nomes em pesquisa sobre religião, as histórias sobre a criação narradas no Gênesis introduziram na cultura greco-romana, além dos valores sexuais (considerados pecaminosos), a ideia do valor intrínseco de cada ser humano, feito à imagem e semelhança de Deus (encontrada no Gênesis 1:26) – e isso não passou despercebido para os pensadores da democracia. “Mais de quinze séculos depois se invocaria esta ideia para ajudar a transformar as leis, a ética e as instituições políticas do Ocidente”²⁰⁸.

A autora destaca que os autores da Declaração da Independência (norte-americana), por exemplo, recorreram às narrativas bíblicas sobre a criação para declarar que consideraram “‘estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens foram criados iguais (...)’ – uma ideia tão familiar que talvez seja difícil vermos que não se pode comprová-la empiricamente. Aristóteles, entre outros, teriam considerado um absurdo”²⁰⁹. Para a pesquisadora, a ideia de igualdade moral humana floresceu entre os convertidos no início do cristianismo porque oferecia esperança e atraía as pessoas mais vulneráveis entre àquelas submetidas ao poder de Roma, “especialmente escravos e mulheres, [que] estavam longe de serem iguais perante a lei romana”²¹⁰. Isso foi essencial para sua ascensão à religião oficial do maior império do mundo clássico. Segundo a autora, ainda hoje, mesmo aqueles que consideram o

²⁰⁸ (PAGELS, 1992, p.18)

²⁰⁹ (PAGELS, 1992, p.18)

²¹⁰ (PAGELS, 1992, p.18)

Gênesis apenas literatura e aqueles que não são cristãos, “vivem numa cultura moldada indelevelmente por interpretações como estas”²¹¹.

Se, por um lado, a equanimidade gerada pela ideia parece ser relevante e fundamental para a construção democrática, por outro, a interpretação acerca do pecado original, ponto de vista que mais se sobressai acerca do mito de Adão e Eva, dissecado por Santo Agostinho, pode ter acentuado e radicalizado caminhos não tão aprazíveis, como veremos mais adiante. “Esse conto tem sido tanto libertador como destrutivo, um hino à responsabilidade humana e uma fábula sombria sobre a desventura humana, uma celebração da ousadia e uma incitação à misoginia violenta”²¹², argumenta Greenblatt.

Muitos consideram a história de Adão e Eva como virtualmente sinônima de pecado original. Essa interpretação não é monolítica, sendo uma construção da ortodoxia católica que teve e tem desdobramentos até os dias atuais, sobretudo por meio das ideias de Santo Agostinho. Houve, porém, quem contestasse e interpretasse de maneira distinta. Acreditemos ou não no mito de origem judaico-cristão, ele “plasmou a maneira como pensamos em crime e castigo, responsabilidade moral, morte, dor, trabalho, lazer, companheirismo, casamento, gênero, curiosidade, sexualidade e em nossa natureza humana”²¹³, além de seguir influenciando a arte e a produção audiovisual, como o nosso campo de investigação, a série *Dark*.

3.1 Gênesis, Adão e Eva

Portadora de símbolos emprestados de diversos povos do passado, a Bíblia se constitui de mensagens simbióticas oriundas de diversas fontes e cujos textos podem ser interpretados de inúmeras maneiras. Suas histórias não advêm exclusivamente das religiões abraâmicas, mas se mesclam com as de outras etnias e povos, além de produzirem e se alimentarem de elementos e imagens provenientes do inconsciente coletivo. A concepção acerca do mito de Adão e Eva, por exemplo, encontra equivalências anteriores registradas na África, na Índia, no Sudeste Asiático,

²¹¹ (PAGELS, 1992, p.18)

²¹² (GREENBLATT, 2018, p.14).

²¹³ (GREENBLATT, 2018, p.44)

Melanésia, Polinésia, México, Peru e até no Brasil²¹⁴. Segundo Campbell²¹⁵, as características típicas das imagens dessa narrativa incluem: “1. A serpente; 2. A mulher; 3. O assassinato da serpente, da mulher ou de ambas; 4. O crescimento de plantas comestíveis a partir da cabeça ou do corpo enterrado da vítima; 5. O surgimento da morte e da procriação nessa mesma época; 6. O término, com isso, da era mitológica”²¹⁶.

Do mesmo modo que Campbell, o também pesquisador estadunidense Stephen Greenblatt denota a intensa ingerência – dada as devidas diferenças – tanto dos mesopotâmicos quanto dos babilônicos, de quem os hebreus já tinham sido escravos, na escrita do Gênesis. Segundo o autor, é possível afirmar que tanto os mitos cosmogônicos encontrados no *Gilgamesh* (Mesopotâmia) quanto no *Enuma Elish* (Babilônia) influenciaram o mito de criação bíblico, cuja autoria é atribuída a Moisés. Sobre a primeira obra, o professor destaca que além do relato do dilúvio e da arca, “ela proporcionava a narrativa de um deus que cria um homem com barro e um relato sobre a primeira experiência de sexualidade, amor, sofrimento e morte”²¹⁷. Estamos falando de uma das primeiras obras da literatura mundial, escrita ainda em cuneiforme, possivelmente anterior à própria Bíblia. Com relação à segunda, Greenblatt mostra que também há um deus que “separa as águas em duas partes, transforma uma dessas partes no céu e a outra no mar; forma um ser humano primordial do pó da terra e lhe incumbe de trabalho agrícola”²¹⁸. Assim sendo, o autor questiona: “Estamos em Jerusalém ou na Babilônia?”²¹⁹.

Uma das principais diferenças entre o relato judaico e as histórias míticas supracitadas consiste, sobretudo, na ênfase à Queda. Nas imagens dos povos primitivos não havia decaída ou sentimento de culpa: “eles são afirmativos da vida, não críticos”, destaca Campbell²²⁰. Durante as idades Neolítica e Alta do Bronze, entre os mesopotâmicos, por exemplo, o simbolismo da árvore “era interpretado

²¹⁴ (CAMPBELL, 2004, p.94)

²¹⁵ (CAMPBELL, 2004, p.94)

²¹⁶ (CAMPBELL, 2004, p.95)

²¹⁷ (GREENBLATT, 2018, p.59).

²¹⁸ (GREENBLATT, 2018, p.49).

²¹⁹ (GREENBLATT, 2018, p.49).

²²⁰ (CAMPBELL, 2004, p.95)

cosmológica e miticamente como o eixo do mundo, onde todos os pares de opostos se uniam”²²¹, e não permaneciam separados, como na perspectiva hebraica. Greenblatt corrobora com a visão de Campbell ao entender que os escritos atribuídos a Moisés reviraram os mitos dos povos antigos de cabeça para baixo: “O que no Gilgamesh era triunfo, no Gênesis transformou-se em tragédia”²²². Campbell ressalta, ainda, que o mito de criação judaico foi aplicado “também para elevar os hebreus sobre os povos da terra mais antigos”²²³, já que está imerso na Lenda do Povo Eleito, que dirimia simbolicamente a perspectiva cativa a que estava submetida aquela etnia.

O autor argumenta que a imagem da Queda foi essencial para o desenvolvimento do sistema de crenças judaico: “Se não tivesse havido a Queda, não haveria a necessidade de Redenção. A imagem da Queda é, por isso, essencial ao mito”²²⁴, já que simboliza a esperança por um salvador e o aguardo por uma mudança radical do panorama conhecido. Sob a ótica cristã, como citamos preliminarmente, há o entendimento – hoje pacificado pela ortodoxia – de que a humanidade teria herdado do primeiro casal a corrupção de sua natureza, o que teria gerado o obscurecimento de sua compreensão, enfraquecido sua vontade e a levado a uma inclinação natural para o mal. “De tal modo que sem o milagre da assunção misericordiosa por Deus da culpa e punição resultantes daquele pecado, a raça humana teria permanecido para sempre divorciada de sua verdadeira finalidade”²²⁵. A redenção ocorre porque Deus, “em sua misericórdia, ofereceu um meio, um caminho, uma luz, de volta a Ele próprio, na pessoa de seu Filho, cuja cruz, a Santa Cruz, compensou a Árvore (restauração mítica)”²²⁶.

Segundo Pagels, esse panorama é uma interpretação agostiniana, que extraiu da história de Adão e Eva a ideia de que “o desejo sexual é pecaminoso; que as crianças são contaminadas pelo pecado original desde o momento da concepção; e que o pecado de Adão corrompeu toda a espécie”²²⁷. Greenblatt vai ao encontro de

²²¹ (CAMPBELL, 2004, p.95)

²²² (GREENBLATT, 2018, p.65).

²²³ (CAMPBELL, 2004, p.95)

²²⁴ (CAMPBELL, 2004, p.101)

²²⁵ (CAMPBELL, 2004, p. 101)

²²⁶ (CAMPBELL, 2004, p.102)

²²⁷ (PAGELS, 1992, p.18)

Pagels quando destaca que o Santo católico viu no ato de Adão, ao comer o fruto proibido, “toda uma litania de pecados: orgulho, blasfêmia, fornicção, roubo, avareza e até homicídio (‘pois ele trouxe a morte para si’). O que parecia ser um nada transformou-se em tudo”²²⁸. Agostinho teria tomado como referência para a formulação de sua perspectiva o maniqueísmo, sistema religioso que se originara na Pérsia no século anterior, “um culto que, apesar de ilegal, fizera avanços substanciais no mundo romano do século IV”²²⁹. A crença se baseava na ideia de que o mundo estava cindido entre as trevas e a luz, uma luta eterna “encenada em todos os níveis do universo, desde os vastos confins do espaço interestelar até os recessos mais recônditos do indivíduo”²³⁰.

Pagels destaca que Agostinho passou a se identificar com o maniqueísmo ao interpretar a própria experiência com a transgressão, percebendo uma tendência no interior de si para o pecado “não apenas como uma fraqueza humana, mas [...] como uma energia interna resistindo ativamente à vontade de Deus”²³¹. No processo agonizante de sua conversão, o Santo relata o aprisionamento pelo conflito em sua vontade, afirmando que o inimigo a dominou “e, de fato, com ela me acorrentou. Em razão de uma vontade perversa, o desejo se fez; e, quando a ele me escravizei, tornou-se um hábito; e o hábito não controlado transformou-se em necessidade. Com eles, (...) um implacável cativo me manteve subjugado”²³². Agostinho conclui, assim, que não estava preso às cadeias impostas por um outro homem e sim à sua “própria vontade férrea”²³³. E declara: “Eu mesmo o quis, eu mesmo não o quis: era eu mesmo. Eu nem queria totalmente, nem totalmente não queria. Portanto, estava em conflito comigo mesmo e (...) alienado do meu próprio eu”²³⁴.

Na perspectiva agostiniana, delineada, sobretudo, em *A cidade de Deus* e em *Confissões*, o encarceramento da vontade e o impulso marcado para o mal revela que nas nossas origens se encontra “o equivalente moral de uma doença, uma falha

²²⁸ (GREENBLATT, 2018, p.97).

²²⁹ (GREENBLATT, 2018, p.97).

²³⁰ (GREENBLATT, 2018, p.86).

²³¹ (PAGELS, 1992, p.146)

²³² (AGOSTINHO, 2019b, p.32)

²³³ (AGOSTINHO, 2019b, p.32)

²³⁴ (AGOSTINHO, 2019b, p.33)

genética que herdamos de nossos ancestrais mais distantes. E, embora seja uma herança inescapável, arcamos com a culpa por ela, uma culpa ligada à nossa espécie”²³⁵. Não se trata de atos particulares de crueldade ou de violência, muito menos dessa ou daquela pessoa: já nascemos predestinados à transgressão: “Ninguém está limpo do pecado, nem mesmo a criança recém-nascida cuja vida na terra ainda consiste em um único dia”²³⁶. O autor prossegue demarcando o lugar da vontade pecadora já na infância: “A inocência da criança está na fragilidade de sua estrutura física, não em sua vontade”²³⁷,

Para Pagels, essa hipótese desconfiada sobre a natureza humana nos leva a concluir que “há algo profunda, estrutural e essencialmente errado conosco. Toda a nossa espécie é aquilo que Agostinho chamava de *massa peccati*, um acúmulo de pecados”²³⁸. O pecado original mancha cada um de nós; seu rastro pode ser seguido até o casal de quem toda a nossa raça se origina. A vontade que nos move nos deixa alheios ao autocontrole e, portanto, limitados e encarcerados. Há um interdito na liberdade humana sob esse viés. Apenas o ato da graça divina é capaz de salvar o ser humano da sua prisão e libertá-lo do pecado. Esse quadro, entretanto, não era completamente aceito por todas as correntes no início do cristianismo. Segundo Pagels, os primeiros apologistas cristãos, sobretudo Orígenes, Clemente e Crisóstomo, consideravam a natureza humana como racional e, portanto, capaz de fazer boas escolhas. Para a autora, a maioria dos cristãos e mesmo dos teólogos judeus teria concordado que Adão “deixou cada um de seus filhos livre para escolher entre o bem e o mal. O propósito da história de Adão, admitiriam os cristãos, era alertar a todos que a ouviam para não usarem mal o dom divino da capacidade de livre-arbítrio”²³⁹.

Eles consideravam a liberdade, a autonomia e o autocontrole como os maiores dons de Deus à humanidade. Para Agostinho, contudo, esse desejo de livre-arbítrio veio a ser a raiz do pecado, atraindo nada menos que o desprezo por Deus. Ao ser

²³⁵ (PAGELS, 1992, p.105)

²³⁶ (AGOSTINHO, 2019b, p.20)

²³⁷ (AGOSTINHO, 2019b, p.20)

²³⁸ (PAGELS, 1992, p.104)

²³⁹ (PAGELS, 1992, p.149)

seduzido pela ideia de liberdade como direito inato, Adão ingressou em uma “vida de escravidão cruel e desgraçada em vez da liberdade que desejara”²⁴⁰, resultando na descendência do pecado para todos os seus filhos. De acordo com o filósofo da Patrística, deveria ter sido a obediência, não a autonomia, a glória da criatura, “visto que o homem foi naturalmente assim criado, é melhor para ele que seja submisso, mas será um desastre se tentar seguir a sua própria vontade e não a do seu criador”²⁴¹. A partir de então, o mito de Adão e Eva outrora considerado a história sobre a liberdade de escolha humana, passa a ser visto como a história da servidão do homem à sua própria vontade e a luta para combatê-la.

Mas por que a teoria agostiniana foi admitida pelos religiosos daquele contexto? Por que não foi considerada uma heresia, tal como muitas outras que surgiram (e veremos posteriormente uma muito importante) nos primórdios da era cristã? O cristianismo lutou bastante para ser aceito, encontrando meios para se impor sem usar de repressão ou violência, como quando se utilizou de símbolos gregos, romanos e orientais, “sem, porém, alterar sua doutrina, a fim de atrair os pagãos para a ‘verdadeira fé’”²⁴². É relevante ressaltar que, com isso, “o cristianismo acabou por salvar a mitologia, mesmo quando a dessacralizou de seu conteúdo pagão e ressacralizou com elementos cristãos, dando-lhe valores religiosos e viventes”²⁴³. Justamente pela perseguição sofrida, as declarações de liberdade cristãs forjaram mártires e desafiaram imperadores. O movimento, oprimido e perseguido por Roma durante quase trezentos anos, por várias gerações, “caiu nas graças imperiais com a conversão de Constantino em 313, e a partir do século IV consolidou sua nova posição como a religião oficial do império”²⁴⁴. Sob a hegemonia imperial, porém, a situação social e política da religião já não era mais, à época de Agostinho, como nos primeiros séculos, em que os cristãos não eram livres para professarem sua fé.

A teoria do Santo de Hipona conseguia se adaptar mais facilmente à nova situação e traduzia “o novo acordo entre o Estado, a igreja e o crente de tal forma que,

²⁴⁰ (AGOSTINHO, 2019a, p.13)

²⁴¹ (AGOSTINHO, 2019a, p.13)

²⁴² (PIRES, 2008, p.21)

²⁴³ (PIRES, 2008, p.21)

²⁴⁴ (PAGELS, 1992, p.25)

muitos concordavam, conferia um sentido religioso às novas realidades políticas”²⁴⁵. Para Pagels, o pensamento agostiniano se resume em que “não se pode confiar que os seres humanos se autogovernem, porque a própria natureza dele – na verdade, toda a natureza – corrompeu-se em consequência do pecado de Adão”²⁴⁶. Essa teoria se mostrou politicamente oportuna “visto que convenceu muitos de seus contemporâneos de que os seres humanos, sem exceção, precisam de um governo externo – o que significava, no caso deles, um Estado cristão e uma igreja apoiada pelo imperador”²⁴⁷.

Contudo, a ideia também oferecia uma análise da natureza humana que se tornaria a principal herança para os cristãos, tendo impactos profundos também sobre o pensamento político e psicológico ocidental, sobretudo em relação à tendência humana em procurar motivos para o sofrimento. É necessário observar que mesmo que houvesse o controle de uma minoria religiosa (ainda no império romano e depois durante toda a Idade Média) que impunha a culpa sobre as pessoas, isso não significou que a teoria agostiniana não atendia a uma necessidade humana em sentir prazer na culpa. Segundo Pagels, se a teoria de Agostinho não satisfizesse esta necessidade, “se as pessoas não preferissem sentir-se culpadas a admitirem ser impotentes – desconfio que a ideia do pecado original não teria sobrevivido ao século V, muito menos se tornado a base da doutrina cristã por 1600 anos”²⁴⁸, pontua.

A magnitude e a expansão da teoria agostiniana não é pouca. O peso de sua influência está em toda parte, inclusive, de forma perversa, no âmbito social, em que há um processo de submissão das mulheres ratificado por ideias como essa. Consideradas, muitas vezes, como inferiores ao homem, são apontadas como as culpadas pela Queda, numa interpretação vil que reverbera ainda no contemporâneo. “A primeira mulher é injustamente tida como responsável por todos os males que recaíram sobre a humanidade. E as calúnias maldosas contra ela vêm sendo usadas há séculos para justificar e reforçar a quase escravização de todas as mulheres”²⁴⁹,

²⁴⁵ (PAGELS, 1992, p.139)

²⁴⁶ (PAGELS, 1992, p.191)

²⁴⁷ (PAGELS, 1992, p.25)

²⁴⁸ (PAGELS, 1992, p.193)

²⁴⁹ (GREENBLATT, 2018, p.127)

destaca Greenblatt. Esses discursos misóginos minimizam o feminino, maximizam sua culpa e ratificam um lugar oprimido para o gênero. Porém, muitas Evas vêm surgindo para, literalmente, desmistificar essa posição.

A ingerência agostiniana se encontra, ainda, no âmbito da literatura: as intimidades e vivências do casal peça-chave da mitologia judaico-cristã se tornaram poesia nos versos de John Milton em *O Paraíso Perdido* (1667); e ganharam uma nova versão, mais crítica e cética, no conto *Adão e Eva* (1885), de Machado de Assis. Nas artes plásticas, diversas figuras do casal e sua descendência decaída foram retratadas desde os períodos mais antigos, passando pelo Renascimento até os dias atuais. Dentre as muitas imagens, destaco duas de importantes pintores alemães, que são essenciais para o desenvolvimento da nossa análise: o quadro *Adão e Eva* (1537), de Lucas Cranach, o “Velho”; e *A Queda dos Condenados*, de Paul Peter Rubens (1620). Ambas as imagens aparecem na série *Dark*. Começemos pela primeira.

O quadro de Lucas Cranach (Figura 88) é apresentado na abertura do terceiro capítulo da terceira temporada. A obra compõe o cenário do local de encontro da seita *Fiat Lux*, que é chefiada por Eva – a matriarca de toda a criação oriunda daquela realidade paralela. A disposição da tela (Figura 89) constitui a forma simbólica em que é exibida, visto que aparece como imagem que explica o entrelaçamento entre os dois mundos: o de *Adam* e o de *Eva*. A metáfora inicialmente apresentada, aqui interpretada, é a de que o vínculo entre o casal, que vive em luta entre si por objetivos diferentes (ou seja, para manter ou para destruir a criação), é baseado em um desejo destrutivo que dá origem à degeneração dos descendentes envolvidos nesse nó. A paixão interdita devido ao incesto mostra como a imperiosidade de um desejo que arrasta e que é considerado corrompido leva à desagregação total do mundo masculino e do feminino, ocasionando o caos fruto do relacionamento e da concupiscência de ambos. Ao mesmo tempo, o “erro” do casal é o gerador da vida de todos os outros personagens que compõem a narrativa. Esse é o motivo da disparidade nos propósitos de *Adam* e de *Eva* quanto à manutenção ou a destruição dos mundos – e isso também é reforçado imagetivamente por meio dos quadros mencionados.

Figura 88: *Adão e Eva* (1537). de Lucas Cranach



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 89: Quadro compõe a *mise-en-scène* de *Dark*



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 3.

Assim como na perspectiva agostiniana, em que a raça humana herda de Adão a natureza irreversivelmente prejudicada pelo pecado, “pois estávamos todos naquele homem, visto sermos todos nós aquele homem que pecou por intermédio da mulher que foi feita para ele”²⁵⁰, a série, ao menos inicialmente, também assumirá essa perspectiva ao compreender que a relação sexual entre *Jonas* e *Martha* (os *eus* mais jovens de *Adam* e *Eva*) legou uma herança amaldiçoada e abominável. Como mostrei anteriormente, a divisão dos mundos foi gerada por *H.G. Tannhaus* (o Criador), que divide o seu mundo de origem no de *Adam* e no de *Eva*.

A guerra entre o casal ocorre devido ao fato de eles acreditarem que o que une os dois mundos é o fruto do seu pecado sexual – o filho por eles gerado e, conseqüentemente, a descendência corrupta disso. Como se saberá apenas no último capítulo, o qual retornarei no próximo subtópico, o casal estava errado quanto à

²⁵⁰ (AGOSTINHO, 2019a, p.52)

origem do nó que une os dois mundos: não era o seu “pecado”, mas antes, o ato do criador de tentar alterar o decurso do tempo. Mas, nesse primeiro momento (e até o último capítulo), a série desenvolve o entendimento de que o fruto do ato sexual do casal e seu desejo proibido levou à degeneração hereditária.

Martha e *Jonas* são parentes: a primeira é tia do segundo. Conforme apresentado anteriormente, o romance incestuoso foi impedido no mundo de *Jonas* devido à morte de *Martha* ocasionada por *Adam* (o próprio *Jonas*, em sua versão mais velha, mata a jovem). Contudo, ao ser transportado para o mundo duplicado do seu, o de *Eva* – mundo esse no qual não há uma versão do *Jonas* – ele acaba tendo relações sexuais com a *Martha* daquele universo, o que gerará o nascimento de uma criança. É o pecado consumado entre os dois, mesmo que em um universo paralelo, que os fazem acreditar na degenerescência de seus mundos e, simultaneamente, é ele quem dá vida a toda a linhagem das quatro famílias que formam a cidade de *Winden*.

O desejo sexual espontâneo é, desde o Éden, a prova mais clara do efeito do pecado original, pois manifesta o triunfo da paixão e da libido sobre a mente e o raciocínio, conforme a teoria agostiniana. Segundo o teólogo, os órgãos sexuais “são corretamente chamados pudenda [partes vergonhosas] porque se excitam quando querem, em oposição à mente que é sua senhora, como se eles fossem seus próprios senhores”²⁵¹. Para o autor, a “natureza do sêmen a partir da qual nos multiplicaríamos”²⁵² já está “vinculada à morte”²⁵³ e transmite o dano causado pelo pecado. Por conseguinte, cada ser humano concebido através do sêmen já nasce contaminado pelo pecado, conclui o Santo. Pagels destaca que, com este argumento, Agostinho tenta provar que todo ser humano não perde a sua autonomia ao nascer e, sim, a partir do momento em que é concebido. “E como ele compreende Adão como uma personalidade coletiva, Agostinho aplica esta sua história da experiência do

²⁵¹ (AGOSTINHO, 2019a, p.77)

²⁵² (AGOSTINHO, 2019a, p.47)

²⁵³ (AGOSTINHO, 2019a, p.47)

primeiro homem, dividido pelo primeiro pecado, a cada um de seus filhos (com exceção, é claro, de Cristo, concebido, ele argumenta com astúcia, sem sêmen)”²⁵⁴.

Nessa primeira interpretação, entendemos que a série apresenta o ato sexual entre o casal de parentes a partir do tabu do incesto como manifestação de uma vontade perversa e pecadora, que desobedece à lei moral sobre relações parentais – sendo esse o pecado original nessa primeira perspectiva em *Dark*. O filho do casal, como manifestação última de seu pecado, seria o resultado dessa mordida no “fruto proibido”. Isso é materializado, por exemplo, de duas formas imagéticas (além de ser dito, explicitamente, no enredo): a primeira, na abertura da terceira temporada, cujas imagens aparentemente incongruentes também revelam significados, como é o caso da figura 90. Nela, vemos *Jonas* e *Martha* duplicados com mãos que seguram uma maçã, que representaria o fruto do “pecado” que une os dois.

Figura 90: Abertura da terceira temporada com indicação do fruto proibido



Fonte *Dark*, Temporada 3.

Ainda na terceira temporada, a série mostra sutilmente as versões criança e idosa do filho de *Adam* e *Eva* (chamado de *Infinito*), inicialmente ao lado de e depois segurando uma maçã (Figuras 91, 92 e 93). A representação da maçã e sua cor – sendo o próprio personagem a consequência do ato dos pais, enquanto “fruto proibido” – é bem semelhante à do quadro de Lucas Cranach. As três versões do filho do casal (criança, adulta e idosa) têm um lábio leporino, revelando mais um rastro que a narrativa apresenta para acentuar a ideia de que a relação proibida tem consequências, inclusive genéticas.

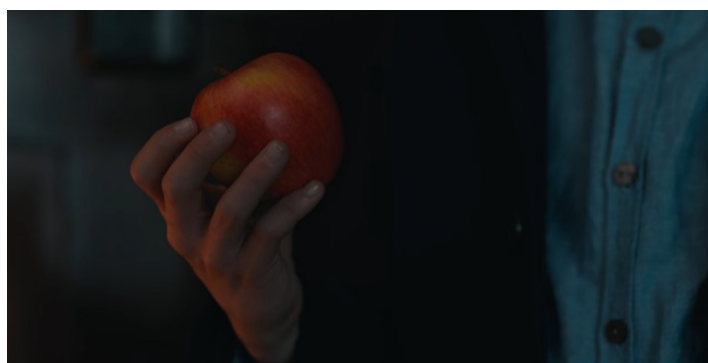
Figura 91: A versão criança e a versão idosa do filho do casal (ao lado das maçãs)

²⁵⁴ (PAGELS, 1992, p.150)



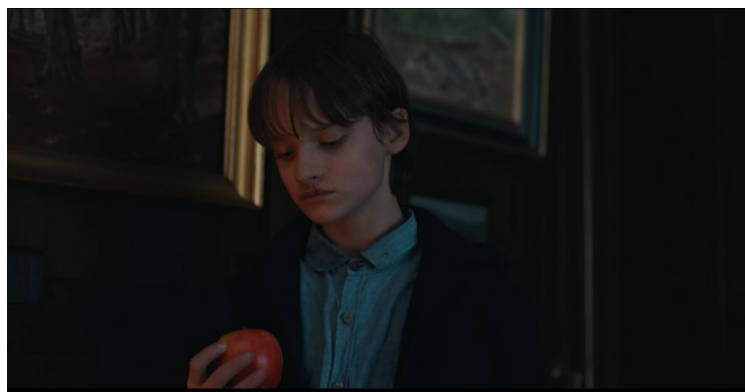
Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 4

Figura 92: O fruto proibido na mão da versão criança do Infinito



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 4

Figura 93: O *Infinito* e o fruto proibido



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 4.

Essa ideia também é ressaltada quando *Adam* comete um assassinato contra uma versão da *Martha* do mundo paralelo (que se tornaria *Eva*, posteriormente), na tentativa de destruir aquilo que considerava a fonte da origem de seu sofrimento: o próprio filho. O *Infinito*, filho do casal, é considerado culpado, por *Adam*, porque ele seria o nó, o entrelaçamento que une os dois mundos, já que é o descendente do *Jonas* de um mundo e da *Martha* de outro mundo. A árvore genealógica das famílias

de ambos os universos é oriunda dele – e consequentemente toda a cadeia de incestos, suicídios, mortes, parricídios, doenças, dores e sofrimentos diversos e infinitos.

Figura 94: *Adam* tenta assassinar *Martha* para que ela não gere a criança



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 5.

A tentativa de *Adam* em cometer homicídio contra uma versão da *Martha* é descrita por *Eva*, em conversa com *Jonas*, da seguinte forma (enquanto aparece as imagens do quadro de Cranach em *big close-up*, nas Figuras 95 e 96):

Eva: O erro em nosso pensamento é que cada um acredita ser um ser independente, um eu entre inúmeros outros eus. Quando, na verdade, somos apenas uma fração de um todo infinito.

Jonas: O que é aqui? Uma cópia do meu mundo?

Eva: Você se lembra do que me disse embaixo da ponte? A luz. A floresta. Você. Eu.

Jonas: Um erro na matrix. Por que estou aqui?

Eva: Você e eu. **Adam e Eva. É isso o que nós somos.** Quer saber por que está aqui? Para salvá-los. O seu mundo e o meu. [...] Com tudo isso, você nunca se perguntou por que não consegue deixá-la? Sabe que é impossível para vocês. Ainda assim você não consegue deixá-la. Um fio invisível que une vocês para sempre. **Adam tentou cortá-lo, mas é impossível. Você e eu. Preto e branco. Luz e trevas. Estamos ligados um ao outro para sempre nesse déjà-vu que se repete infinitamente.** (DARK, Temporada 3, Episódio 3, grifo nosso)

Figura 95: Primeiríssimo plano de Adão



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 3

Figura 96: Primeiríssimo plano de Eva



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 3

Figura 97: Jonas (Adam jovem) e Eva (Martha idosa) em frente ao quadro de Cranach e sobre a árvore genealógica geradas pelo casal



Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 3

A sequência das cenas em sincronia com o diálogo nos expõe a completude e a coexistência dos mundos de *Adam* e de *Eva*, de *Jonas* e de *Martha* – apesar da tentativa de sua destruição pelo eu mais velho do protagonista. A conversa demonstra o laço amalgamado entre o feminino e o masculino, a luz e as trevas e dessa relação com o todo. Na perspectiva de *Eva*, que enganará *Jonas* para que este mantenha o fio invisível (enquanto *Adam* fará o mesmo com *Martha*, mas com o intuito de destruir o nó) que os une, o elo entre os dois é fundamental para a manutenção da geração que será criada a partir de seu filho. A imagem da árvore genealógica sob os pés do casal (Figura 97) ressalta a unidade dos laços consanguíneos e é ratificada pelo discurso da anciã: “É isso que nós somos” – como se os vínculos hereditários (mesmo amaldiçoados) fizessem parte dos traços ontológicos dos personagens. A cadeia de destruição e morte parece ser tão importante quanto a da criação, tornando a transgressão primeva do casal a chave para o desenvolvimento de suas vidas.

O pecado original, porém, tem consequências: o sofrimento fruto da avalanche de punições do ato cometido, que levará ao aprisionamento dos personagens em um ciclo sem fim de dores. A narrativa aponta para questionamentos acerca das causas do sofrimento humano, compreendendo a existência diegética, em um primeiro momento, a partir de um viés violento, pessimista e que não dispõe de saída que não seja o abismo. A transgressão, a decadência moral e o decurso do tempo aprisionam as quatro famílias presentes desde a criação da cidade de *Winden*. Aqui, além da perspectiva agostiniana de ausência de autocontrole do humano em sua vontade, há ainda a perspectiva expressionista que também traz uma certa desconfiança em relação à natureza humana e apresenta a sua degenerescência em meio às trevas e à luz, salientando o enredo de encarceramento psicológico e cosmológico dos personagens de *Dark*.

A reiteração de práticas e hábitos transmitidos entre as gerações das famílias que compõem o núcleo do enredo, reforça a herança maldita e pecadora. O papel dos seres humanos nas decisões é reduzido drasticamente, pois a força da maldição a que estão submetidos lhes rouba importância. A ascendência e a descendência geracional degenerada e atávica aos personagens é exposta em conversa entre *Regina* e *Aleksander*, quando ainda jovens, em 1986, no segundo capítulo da segunda temporada.

Regina: Você acredita em fantasmas?

Aleksander: O que você quer dizer?

Regina: O livro que estamos lendo na escola é sobre os fantasmas e demônios que herdamos dos nossos pais e que passamos adiante. Coisas sombrias. De geração em geração.

Aleksander: Talvez..., mas você só herdou coisas boas da sua mãe.

Regina: Eu nem sabia que ela tinha coisas boas.

Aleksander: Não?

Regina: Você não faz ideia. Ela nunca está lá. Quando está, tudo o que faz é reclamar sobre mim. Ela nunca disse “Eu te amo”. (DARK, 2019, Temporada 2, Episódio 2, 21min. 25seg.)

O livro *Gengagere* (Espectros, em português), do dramaturgo Henrik Ibsen, é o referido por Regina durante o diálogo. Não há detalhes sobre a publicação na narrativa, mas a ideia da transferência de traços sombrios entre os laços consanguíneos aponta para uma herança não apenas genética, mas de caráter, de

personagens que estão destinadas à escuridão de seus antecessores e que estão ausentes do poder do livre-arbítrio, o que pode ratificar a perspectiva agostiniana nessa primeira chave interpretativa. Os *Doppler*, os *Tiedemann*, os *Nielsen* e os *Kahnwald* transformam suas vidas circulares em uma cadeia infinita de sofrimento: a inexistência de controle e de liberdade perante a ação do tempo impõe um movimento cíclico do qual não há escapatória. Argumenta a personagem *Eva* no capítulo 6 da terceira temporada: “[...] podemos nos render à ilusão do livre-arbítrio, mas não podemos escapar do nosso juízo final. As escolhas que fazemos neste mundo podem ser diferentes, mas, ainda assim, elas convergem para o mesmo momento. As coisas podem não acontecer do mesmo jeito, ou no mesmo momento, mas elas acontecem”, reiterando o infortúnio dos personagens.

A ausência de livre-arbítrio também aparece no diálogo entre *Jonas* e o seu eu de meia-idade, o *Estrangeiro*, em que este reforça: “Não somos livres em nossas atitudes porque não somos livres no nosso desejo. Não podemos ir contra a nossa essência” (DARK, Temporada 1, Episódio 7), ao salientar o desejo de ir contra a sua vontade e se relacionar com sua tia, *Martha*. A falta de liberdade ante à predominância do desejo é encontrada ainda no discurso do narrador e na sequência das cenas:

O homem é uma criatura estranha. **Todas as suas ações são motivadas pelo desejo.** Seu caráter é forjado pela dor. **Quanto mais ele tenta suprimir essa dor, reprimir esse desejo, mais ele não pode escapar da escravidão eterna dos seus sentimentos.** Enquanto durar a tempestade dentro dele, não conseguirá encontrar a paz. Nem na vida, nem na morte. E assim ele fará, todos os dias, o que for necessário. **A dor é o seu navio, o desejo é sua bússola: é só disso que o homem é capaz.** (DARK, 2019, Temporada 2, Episódio 7 min. 14 seg.)

Aqui a narrativa aponta para o entrelaçamento entre a dor e o desejo, ideia muito cara à teoria psicanalítica, mas que foge ao nosso escopo de desenvolvimento de trabalho. Enquanto o narrador discursa nesse episódio, cada personagem aparece sentado imaginariamente ao lado da pessoa que mais deseja naquele momento, seja filho, mãe, cônjuge ou amigo. A cena que abre a sequência é a da imagem do quadro de Peter Rubens, o qual retornarei mais adiante. Há, contudo, uma espécie de barreira ao ideal de liberdade e racionalidade iluministas na perspectiva adotada: as ações

humanas estão escravizadas ao desejo e aos sentimentos; a repressão disso converge para a retroalimentação do cárcere interior.

Figura 98: O ser desejante e o ser desejado em cores contrastantes



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 7

Figura 99: Katharina deseja encontrar o filho desaparecido



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 7

Os personagens que desejam aparecem no escuro, enquanto o ser desejado aparece no claro – como se fosse o guia, a luz a seguir (Figuras 98 e 99). A dor é aqui considerada como condutora, como aquela que move o humano – enquanto o desejo lhe indica o caminho a trilhar. Essa visão oferece a contrapartida para a compreensão dos afetos e motivações dos personagens, que vivem ensimesmados em suas vidas circulares, buscando o atendimento de seus desejos mais profundos de forma incansável. Apresenta também as alavancas interiores do protagonista, *Jonas*, que trilha uma linha tênue entre dor e desejo: a dor pelas perdas sofridas, principalmente o suicídio do pai; e o desejo de reparar a vida e de se relacionar com sua tia, *Martha*, embora isso não seja possível socialmente. A repressão o escraviza em seus sentimentos até que o ato acontece e o “pecado” é consumado.

Com ele, surge uma cascata de sofrimento, uma espécie de terror cosmológico diante da força inevitável de destruição do tempo; mas também dos males, trevas e horrores inimagináveis realizados pelos próprios personagens na tentativa de manutenção ou destruição do nó. Essa perspectiva também está exposta no campo visual, como na sequência em que é mostrada a segunda imagem importante para a análise da série, além da obra de Cranach: o quadro *A Queda dos Condenados* (1620), do pintor barroco alemão Peter Paul Rubens (Figura 100).

Se no local de encontro da seita *Fiat Lux*, por meio da pintura *Adão e Eva*, a imagem predominante é a do momento em que o pecado original será cometido por meio do fruto proibido, aqui prevalece a consequência do erro: a decadência e a expulsão do paraíso. A obra, que está localizada no local de reunião da seita oposta à *Fiat Lux*, a *Sic Mundus Creatus Est* (lugar que se tornará uma igreja no futuro), faz um contraponto e, simultaneamente, uma continuação do primeiro quadro estudado – muito embora a tela de Cranach só apareça na terceira temporada, enquanto a de Rubens na primeira, sequência que reforça a não-linearidade narrativa.

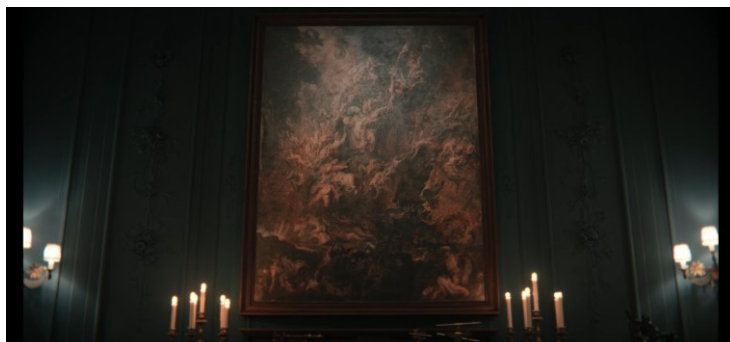
Enquanto Eva cultua a manutenção, a concepção do pecado e o consequente nascimento de seu filho, *Adam* (que chefia a seita *Sic Mundus*), ao contemplar a obra de Rubens, parece se voltar para a destruição, as consequências do pecado e a degenerescência de sua descendência. Ao observar o quadro, no primeiro capítulo da segunda temporada, intitulado “Começos e fins”, o personagem observa: “Como as pessoas não entram em colapso com a futilidade da própria existência? Um ciclo infinito de vida e morte. Qual é a origem de todo esse sofrimento?” (DARK, Temporada 2, Episódio 1). Para o personagem, a observação é retórica, visto que sua luta é para pôr um fim justamente naquilo que considera a origem do sofrimento: o erro cometido, o fruto sexual proibido, o filho gerado.

Figura 100: Quadro *A Queda dos Condenados* (1620)



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 101: Quadro *A Queda dos Condenados*, de Rubens (1620), em *Dark*



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 5

Figura 102: Ciclo infinito de vida e morte



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 5

Na sequência em que a imagem aparece, vemos *Adam* contemplando o quadro barroco, pintura que reforça a ideia de um mundo contrastado e destituído de luz devido à queda ocorrida na origem e a consequente expulsão do paraíso, segundo o

panorama mitológico judaico-cristão. Em seguida, a narrativa mostra a pintura em primeiríssimo plano, ressaltando a aflição e a angústia dos seres retratados – que se ligam ao enredo por ser essa a perspectiva de boa parte dos personagens, atormentados pelo peso do passado, dos pecados e de suas cicatrizes. Ao mesmo tempo, a imagem denota um entrelaçamento entre as figuras reproduzidas, como se fossem uma massa única, disforme, saída de um mesmo lugar, uma unidade dividida em partes que se assemelham pela degenerescência de suas transgressões e vidas errantes aprisionadas pelo pecado: uma *massa peccatti*, como apontaria Agostinho.

Agostinho possui uma visão da natureza considerada antinaturalista e holística, avaliando que a vontade de Adão afetou o rumo dos acontecimentos naturais, que se tornaram corrompidos. O sofrimento, assim, ocorre em razão do erro humano. Segundo Pagels, essa visão “agrada, portanto, à necessidade do homem de se imaginar no controle de tudo, mesmo que isso custe sentir-se culpado”²⁵⁵. Para o Santo católico, a humanidade jamais foi destinada a ser, em qualquer sentido, totalmente livre. Agostinho argumenta que o livre-arbítrio é impotente e que a serpente foi responsável por seduzir Adão com a ideia de liberdade: o fruto proibido, segundo o autor, “é o controle da própria vontade”²⁵⁶. Desenvolve a ideia de que Deus nos permitiu pecar para nos provar por meio da nossa própria experiência que “nosso bem verdadeiro é a livre escravidão”²⁵⁷: a escravidão a Deus e suas vontades e não ao pecado. Entende que o controle da vontade “foi colocado no paraíso para lhe ensinar a principal virtude”²⁵⁸ – a obediência – uma posição que justifica uma intervenção externa, seja a do poder secular ou a da autoridade da igreja, como necessária para a salvação.

Pagels acredita que a teologia de Agostinho acerca do sofrimento se difere das de outras culturas porque sua teoria do pecado original diz que “a nossa capacidade moral foi tão fatalmente contaminada que não se pode confiar na natureza humana tal como a conhecemos”²⁵⁹. Para o filósofo da Patrística, toda a raça humana que deveria

²⁵⁵ (PAGELS, 1992, p.195)

²⁵⁶ (AGOSTINHO, 2019a, p.39)

²⁵⁷ (AGOSTINHO, 2019a, p.44)

²⁵⁸ (AGOSTINHO, 2019a, p.44)

²⁵⁹ (PAGELS, 1992, p.196)

ser parida pela mulher “estava contida no primeiro homem quando o casal recebeu a sentença divina condenando-os ao castigo, e a humanidade produziu o que a humanidade se tornou, não o que ela era quando foi criada, mas sim quando, tendo pecado, foi punida”²⁶⁰. O próprio castigo, continua Agostinho, “causou em sua natureza original uma mudança para o pior”²⁶¹. Na perspectiva do Santo, até mesmo a forma mais legítima de intercuro sexual – entre um casal formado por marido e mulher, empenhados em gerar um filho – é eminentemente corrupta. A corrente de iniquidade que passa por isso é precisamente o mecanismo que transporta a mácula do mal de uma geração a outra e que “infecciona os sonhos daqueles mais determinados a se manterem puros e castos. A iniquidade humana é uma doença sexualmente transmissível”²⁶².

O autor não convoca ninguém a uma reforma moral, pois a doença mortal da humanidade não só é universal, como incurável. A vontade humana incorrigivelmente corrompida limita a capacidade de autogoverno do homem e o leva a um aprisionamento. Segundo Pagels, na contramão a esta ideia – ou seja, na compreensão de uma esperança na capacidade humana de transformação moral – estão articuladas “versões utópicas e românticas ou na prosa sóbria de Thomas Jefferson”²⁶³. Contudo, a doutrina do pecado original e do aprisionamento da vontade “quando tomada como base para as estruturas políticas, tendeu a agradar aos que, sejam quais forem os motivos, suspeitam das razões humanas e da capacidade do homem de se autogovernar”²⁶⁴.

Pensadores posteriores considerados mais irracionalistas como Nietzsche e Schopenhauer, sobretudo o último, podem ter tido alguma relação com as ideias de Agostinho, embora fossem críticos ferrenhos do cristianismo enquanto instituição. Em *Dark*, o discurso de aprisionamento e de submissão da vontade aos aspectos inconscientes ou incontroláveis, é reforçado, ainda, por meio dos enunciados de Nietzsche: “Quando se olha muito tempo para o abismo, o abismo te olha de volta”;

²⁶⁰ (AGOSTINHO, 2019a, p.50)

²⁶¹ (AGOSTINHO, 2019a, p.50)

²⁶² (PAGELS, 1992, p.103)

²⁶³ (PAGELS, 1992, p.196)

²⁶⁴ (PAGELS, 1992, p.196)

de Shakespeare: “O inferno está vazio e todos os demônios estão aqui”; de Schopenhauer: “O homem é livre para fazer o que quer, mas não para querer o que quer”, e de Pascal: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”, que abrem alguns capítulos ou que aparecem no discurso dos personagens no decorrer dos episódios.

Condenados ao sofrimento e aos ciclos de repetição, os personagens parecem não se desvencilhar daquilo que os acorrentam. Há redenção, contudo. A virada de chave ocorre com a ideia de que a origem do sofrimento dos personagens não foi o pecado sexual, tal como pensavam, mas antes, um rompimento psíquico-afetivo nas relações do Criador. Isso ocorre a partir de um outro entendimento sobre a criação que não mais passa pela concepção agostiniana, mas sim do gnosticismo. É o que veremos no próximo tópico.

Para além de Santo Agostinho: a visão gnóstica

Havia muitas divergências entre as correntes nos primórdios da era cristã sobre inúmeros aspectos – desde o âmbito metafísico (ou não) acerca da natureza de Jesus até questões mais burocráticas como a sucessão pela chefia da Igreja. As variadas perspectivas cristãs confundiam tanto quem seguia a religião quanto os não-cristãos acerca das práticas defendidas e dos valores apregoados. Em 325 d.C., o Concílio de Niceia solidificou os dogmas cristãos e estabeleceu os preceitos rigorosos da Igreja. Aquilo que não pertencia ao cânone da ortodoxia apostólica foi chamado de heresia, incluindo os escritos considerados “apócrifos”. A princípio, esse termo designava algo escondido ou secreto, referindo-se, entre outros, “aos livros apócrifos dos gnósticos, que se revestiam de caráter reservado, distante do público comum e acessível apenas aos iniciados. Quando a Igreja não reconheceu a autenticidade desses escritos, a palavra ‘apócrifo’ incorporou a si o sentido secundário de ‘falso’”²⁶⁵.

Proibidos por ordem do bispo Atanásio de Alexandria, no Egito, em 367 d.C., muitos desses textos com “tendências heréticas” foram destruídos. Porém, um

²⁶⁵ (MAIA, 1992, p.12)

conjunto de escritos²⁶⁶ conhecidos como a Biblioteca de Nag Hammadi (cidade no Egito onde foi encontrado) veio a público no século XX, em 1945, e tornou mais claras as ideias gnósticas, antes apenas conhecidas por meio de seus comentadores que tentaram, na maioria das vezes, dissuadir os argumentos gnósticos sem apresentá-los de fato. Como afirma Pagels, agora, pela primeira vez, “os ‘hereges’ podem falar conosco com suas próprias palavras, visto que os líderes da igreja do século II, inclusive Inácio, Justino, Irineu, Tertuliano e Clemente, atacaram os cristãos gnósticos, condenaram seus ensinamentos e tentaram expulsá-los de suas igrejas”²⁶⁷.

Um dos códices, contendo vários papiros, foi chamado de Códex Jung²⁶⁸, por ter sido comprado pelo Instituto do criador da Psicologia Analítica para estudos posteriores. Segundo Maia, o achado compõe-se de textos gnósticos procedentes de várias fontes: “revelações de profetas da gnose que são anteriores ao cristianismo; escritos gnósticos contendo alguns elementos cristãos; escritos do cristianismo gnóstico; tratados herméticos – isto é, relativos à alquimia que [...] consagrada ao deus egípcio Toth (Hermes), acabou conhecida como arte hermética”²⁶⁹. Segundo Pagels, os assim chamados gnósticos, portanto, “não partilhavam de uma ideologia única ou pertenciam a um grupo específico. Nem todos, na verdade, eram cristãos. Os que se identificavam como tais incluíam uma grande variedade de pessoas que optaram por seguir a sua fé livremente.”²⁷⁰

Os escritos apócrifos encontrados, em sua maioria, são oriundos do gnosticismo – uma corrente multifacetada anterior ao próprio cristianismo – que

²⁶⁶ “O extraordinário achado revelou mais de cinquenta escritos datados dos primeiros séculos da era cristã, inclusive uma coleção de antigos ‘evangelhos’ cristãos e outros textos atribuídos a Jesus e seus discípulos. A língua original era o grego (a língua do Novo Testamento), mas as cópias achadas haviam sido traduzidas para o copta, idioma comum no Egito nos séculos III e IV. Se eles – ou algum deles – contêm autênticos ensinamentos de Jesus e seus discípulos não sabemos, não mais do que sabemos sobre a autenticidade das palavras e ensinamentos no Novo Testamento”. (PAGELS, 1992, p.95)

²⁶⁷ (PAGELS, 1992, p.95)

²⁶⁸ “Não foi por mero acaso que um dos códices foi para o Instituto Jung: o psicanalista Carl Gustav Jung era fascinado pelo estudo de textos gnósticos e dizia que eles expressavam ‘o outro lado da mente’ – o dos pensamentos espontâneos inconscientes que qualquer ortodoxia obriga seus seguidores a reprimir. E acrescentava: ‘Os cristãos muitas vezes perguntam por que Deus não se dirige a eles, como se acredita que fazia em tempos passados. [...] Estamos tão fascinados e envolvidos por nossa consciência subjetiva, que nos esquecemos do fato milenar de que Deus nos fala sobretudo através de sonhos e visões’” (MAIA, 1992, p.13).

²⁶⁹ (MAIA, 1992, p.11).

²⁷⁰ (PAGELS, 1992, p.94)

possuía um conjunto de “características místicas para qual convergiram tendências diversas, com raízes na ciência sagrada do Egito e na filosofia grega”²⁷¹. Maia observa que apesar de condenado no início da era cristã, o gnosticismo continuou a receber outras intervenções e a influenciar gerações posteriores, despontando na Idade Média, “ora sob a forma de templarismo, ora sob a forma de catarismo. Apesar de seus seguidores terem sido acusados de magia e participação em rituais orgiásticos, nunca morreu completamente e chega até nós, desde o século XIX, através do gnosticismo teosófico”²⁷².

Segundo Gordon, o mito central do gnosticismo parte do pressuposto de que “há, no homem, a presença de uma ‘centelha’ divina que, oriunda do mundo superior, ‘caiu’ neste mundo terreno – o mundo do destino –, devendo ser redespertada por sua contraparte divina”²⁷³. Para o autor, essa ideia se sustenta sobre uma teologia regressiva, que concebe o divino “como algo que, em certo momento, entrou em crise e começou a degenerar, tendo como efeito colateral a criação deste mundo, não por Deus, mas por um demiurgo maligno e hostil, ele próprio manifestação suprema da degeneração inicial”²⁷⁴. E continua: “O Deus extramundano procura recuperar o resquício inviolável [...] dessa divindade decaída – a ‘centelha’. Tudo isso, evidentemente, compõe uma teologia, uma cosmologia, uma antropologia e uma escatologia específicas”²⁷⁵, conclui o autor.

Um dos atributos principais do pensamento gnóstico, segundo Gordon, é a ideia de um dualismo radical que orienta a relação de Deus com o mundo e do homem com o mundo. O Deus gnóstico não criou e nem tampouco governa este universo, mantendo com ele uma relação antitética. Aqui há uma proximidade com o posterior pietismo alemão, estudado no primeiro capítulo desta tese, pois gnósticos, pietistas e românticos acreditavam que há que se ter um certo desprezo em relação ao mundo, visto que é enganoso; além de sustentar a ideia de um relacionamento individual com o divino, sem intermediários.

²⁷¹ (MAIA, 1992, p.15).

²⁷² (MAIA, 1992, p.18).

²⁷³ (GORDON, 2019)

²⁷⁴ (GORDON, 2019)

²⁷⁵ (GORDON, 2019)

De acordo com Gordon, os gnósticos formularam suas ideias com base em uma dialética radical que compreende a divisão entre luz e trevas não a partir de sua integração, mas sim de uma dissociação polarizada. No mundo em que vivemos não há espaço para a luz exterior: aqui reina o princípio do mal. “O reino divino da luz, autocontido e distante, opõe-se ao cosmos, o domínio da escuridão. O cosmos, por sua vez, é obra de poderes (ou potestades) inferiores que, embora sejam, de forma mediada, descendentes do Deus transmundo, não mais o reconhecem e obstruem o seu conhecimento”²⁷⁶, expõe o pesquisador. Essas potestades seriam criaturas que criaram e governam o mundo, sendo frequentemente chamadas de Archons. “Em alguns sistemas gnósticos, os Archons são liderados por um demiurgo, que é o verdadeiro criador do cosmos. Os Archons são também concebidos como carcereiros cósmicos, que bloqueiam a comunicação entre este mundo e o Além”²⁷⁷.

O dualismo gnóstico difere dos outros tipos porque tem como característica predominante um radical anticosmismo, ou seja, uma avaliação radicalmente negativa do mundo visível e de seu criador, “agrupados, ambos, num campo semântico que inclui noções como as de ‘escuridão’, ‘crueldade’, ‘ignorância’, ‘envenenamento’, ‘esquecimento’, ‘desespero’, ‘solidão’. O mundo criado pelo demiurgo maligno é completamente apartado do ‘verdadeiro’ Deus”²⁷⁸. De acordo com Maia, o sentido último das ideias gnósticas consistia na narração do destino das almas. “Pertencente ao mundo celeste e luminoso, ela (a alma) sofrera uma queda que a trouxera à terra e a fizera prisioneira da matéria. Todo o sistema se empenha na busca do caminho de volta, para a subida e reunião de todas as partículas luminosas”²⁷⁹. Nessa perspectiva, o mundo é visto como um local de encarceramento do homem ao reino do demiurgo, ser que, por meio dos Archons, mantém um véu de ilusões impeditivo contra o conhecimento da *gnosis*.

Segundo Pagels, o termo *gnosis* designa uma consciência superior, uma espécie de conhecimento ou discernimento a alcançar individualmente, sem o auxílio

²⁷⁶ (GORDON, 2019)

²⁷⁷ (GORDON, 2019)

²⁷⁸ (GORDON, 2019)

²⁷⁹ (MAIA, 1992, p.16)

de intermediários. A pesquisadora narra que Valentino, um dos principais autores gnósticos, em vez de seguir um caminho filosófico, como muitos cristãos ortodoxos buscavam para a compreensão do divino, “procurava dentro de si mesmo sonhos e visões que aprofundassem sua *gnosis*. Ele encontrou o seu processo espiritual, na verdade, numa visão em que um recém-nascido lhe apareceu dizendo: Eu sou o Logos”²⁸⁰. De acordo com Maia, o conhecimento da palavra correta (do Logos) era considerado um dos meios especiais de ascensão ao reino da luz e, nesse ponto, a *gnosis* se relaciona com a magia, “já que o conhecimento da palavra adequada constitui o grau supremo do saber mágico”²⁸¹.

A autora destaca que o conhecimento privilegiado pelos gnósticos “é revelado em sonhos, visões e êxtases [...]. Nesses momentos, o homem é reestabelecido em si mesmo e se reconhece de novo em Deus, tornando-se consciente de si mesmo”²⁸². Assim, cada um é encorajado a explorar sua própria experiência interior, acreditando poder descobrir intimamente o seu lado espiritual. O que transforma alguém espiritualmente, segundo o Evangelho apócrifo de Felipe, observa Pagels, “é o constante estado de consciência e reconhecimento do mal existente em si mesmo onde quer que o encontre”²⁸³. Mais uma vez, vemos como o pietismo, o luteranismo e o romantismo podem ter sido influenciados por correntes como essa, pois tendiam a desprezar a heurística iluminista e/ou filosófica em favor da relação subjetiva e mística como forma de acesso ao conhecimento.

Em pesquisa sobre os cristãos gnósticos, Pagels salienta que devido a essa busca interior e profunda pela *gnosis*, estes liam os mesmos textos das escrituras de forma radicalmente diferente dos ortodoxos. A forma ortodoxa compreendia a história do Gênesis, em particular, “como história com uma moral: isto é, consideravam Adão e Eva como verdadeiros personagens históricos, veneráveis ancestrais da nossa raça. E da história da desobediência deles, os intérpretes ortodoxos retiraram lições práticas de comportamento moral”²⁸⁴. Os gnósticos, por outro lado, não viam sentido em

²⁸⁰ (PAGELS, 1992, p.96)

²⁸¹ (MAIA, 1992, p.16)

²⁸² (MAIA, 1992, p.17)

²⁸³ (PAGELS, 1992, p.107)

²⁸⁴ (PAGELS, 1992, p.97)

interpretar a história de Adão e Eva de forma literal, passando a tomá-la como imagem, símbolo, metáfora, alegoria: um mito com significado. Pagels ressalta que embora houvesse entre os gnósticos distintas interpretações, eles concordavam que o Gênesis “ocultava verdades profundas sobre a natureza humana, e rivalizavam entre si na sugestão de interpretações engenhosas e imaginativas do seu misterioso significado”²⁸⁵.

Os gnósticos não foram os primeiros a interpretar o Gênesis a partir de alegorias e metáforas. Segundo Pagels, “professores judeus e pagãos haviam usado tais métodos durante várias gerações para interpretar textos venerados, porém intrigantemente arcaicos”²⁸⁶. Entre eles, o filósofo judeu Filon, de Alexandria, contemporâneo de Jesus. De acordo com Greenblatt, o estudioso argumentava que cada símbolo do Gênesis deveria ser tratado como um enigma filosófico, uma alusão a um significado oculto e mais abstrato. Greenblatt observa que, para Filon, “a chave estava em não se concentrar nos detalhes literais da narrativa. Em vez disso, eles deveriam ser entendidos como símbolos, ‘que convidam a uma interpretação alegórica mediante a explicação de significados ocultos’”²⁸⁷. Assim, a Árvore da Vida, por exemplo, significava a imagem da mais excelsa virtude, uma reverência a Deus; enquanto a serpente não era uma cobra comum de jardim; “era ‘um símbolo do prazer, primeiro porque é uma criatura sem pernas que rasteja sobre o estômago de cara para a frente, e depois porque pega torrões de terra como alimento, e por fim porque leva nos dentes um veneno que lhe permite matar todos aqueles que ela morde’”²⁸⁸.

Greenblatt apresenta, ainda, um pensador neoplatônico cristão cujas ideias também foram importantes para a compreensão alegórica do Gênesis: Orígenes. Na perspectiva do teólogo da Patrística, Adão não deveria ser visto como uma pessoa real, pois o termo em hebraico *Adam* indicaria a natureza humana em geral. O Paraíso não deveria se referir a um lugar físico, mas à condição da alma. Já a expulsão do homem e da mulher do Paraíso, “como também o fato de Deus os terem coberto com

²⁸⁵ (PAGELS, 1992, p.23)

²⁸⁶ (PAGELS, 1992, p.98)

²⁸⁷ (GREENBLATT, 2018, p.76)

²⁸⁸ (GREENBLATT, 2018, p.77)

túnicas de peles de animais, não é uma lenda popular grosseira; encerra ‘certa doutrina secreta e mística sobre a alma que perde as suas asas e é lançada à terra, até conseguir um descanso estável’”²⁸⁹.

De acordo com Greenblatt, os seguidores de Orígenes deram prosseguimento a seu trabalho interpretativo e o refinaram: “o ‘Éden’ era Jesus Cristo; o ‘Paraíso’ era a Igreja; a ‘mulher’ era a percepção sensorial; e o ‘homem’ era a razão. Lentamente como numa pesquisa arqueológica, tesouros filosóficos foram sendo escavados sob a superfície pétrea da história do Gênesis”²⁹⁰. Greenblatt observa que se o enfoque de Orígenes tivesse triunfado, pouco a pouco Adão e Eva se tornariam símbolos esotéricos, “que talvez despertassem interesse por apontar para problemas filosóficos sutis, mas de outra forma inconvincentes”²⁹¹. Porém, como sabemos pela história do cristianismo, o êxito na interpretação foi dado à literalidade, canonizada nos textos de Agostinho de Hipona.

Já os gnósticos, segundo Pires, interpretavam alegoricamente o mito de Adão e Eva entendendo que o casal representava “duas características da natureza humana: Adão, feito à imagem de Deus, é a mente, o elemento racional, nobre e masculino. Eva é o corpo, a sensação, o elemento feminino e fonte das paixões”²⁹². Não há submissão do masculino sobre o feminino, pelo contrário, alguns gnósticos “a retratavam como a força espiritual feminina que desperta o espírito”²⁹³, já que nasce de dentro do próprio Adão. A autora destaca que a queda do paraíso, na perspectiva gnóstica, significou a separação entre os princípios masculino e feminino, sendo o processo de auto-integração espiritual, “o significado oculto do casamento de Adão e Eva, que une a alma à sua identidade espiritual”²⁹⁴. Por outro lado, Elaine Pagels destaca que os gnósticos viam as Escrituras, incluindo o Gênesis, como um enigma, um conjunto tremeluzente de símbolos, uma charada que apontava significados profundos em cada palavra, “convidando os aventureiros espirituais a explorarem

²⁸⁹ (GREENBLATT, 2018, p.70)

²⁹⁰ (GREENBLATT, 2018, p.70)

²⁹¹ (GREENBLATT, 2018, p.79)

²⁹² (PIRES, 2008, p.57)

²⁹³ (PIRES, 2008, p.57)

²⁹⁴ (PIRES, 2008, p.57)

suas profundezas secretas, a se basearem em suas próprias experiências interiores – que os artistas chamam de imaginação criativa – para interpretar a história”²⁹⁵.

Assim como os hindus e o mestre Eckardt, os gnósticos acreditavam que o divino reside de forma oculta na natureza humana – e fora dela – sendo um potencial espiritual latente a ser desenvolvido na psiquê. Pagels observa que alguns gnósticos adotaram um modelo de interpretação semelhante ao de Filon, mudando, porém, o conteúdo. Em vez de caracterizar a psicodinâmica humana, como ele fez, nos termos de uma interação entre mente e sensação, os gnósticos “a retrataram como a interação da mente e o espírito – ou seja, entre a psique (consciência comum, compreendida de forma a incluir mente e sensação) e o espírito, o potencial para uma consciência espiritual superior”²⁹⁶. Muitos desses gnósticos leram a história de Adão e Eva, “como um relato do que acontece no íntimo de uma pessoa comprometida no processo da autorrevelação espiritual”²⁹⁷. Segundo Pagels, o que fascinava os gnósticos era a psicodinâmica, “ou, como eles poderiam ter dito, a pneumatopsicodinâmica: a interação de pneuma, elemento espiritual da nossa natureza, e a psique, ou seja, os impulsos mentais e emocionais”²⁹⁸.

Essa interação dinâmica na busca pela integração, em linguagem mítica, se originou quando a mulher se separou do homem, isto é, “quando Eva (o espírito) se separou de Adão (a psique). Só quando a psique, ou estado comum de consciência, se integra com a natureza espiritual – quando Adão, novamente unido a Eva, ‘torna a se completar’ – podemos alcançar a harmonia e a integridade interiores”²⁹⁹. Segundo o autor do Evangelho de Felipe, nas palavras de Pagels, “só quem ‘tornou a casar’ a psique com o espírito é capaz de suportar os impulsos físicos e emocionais que, incontidos, levam à autodestruição e ao pecado”³⁰⁰. No texto gnóstico chamado *Interpretação da Alma*, a alma (representada por Eva) “alienou-se da sua natureza espiritual e, ao negar esta natureza e se distanciar dela, caiu em autodestruição e

²⁹⁵ (PAGELS, 1992, p.98)

²⁹⁶ (PAGELS, 1992, p.100)

²⁹⁷ (PAGELS, 1992, p.100)

²⁹⁸ (PAGELS, 1992, p.103)

²⁹⁹ (PAGELS, 1992, p.103)

³⁰⁰ (PAGELS, 1992, p.103)

sofrimento. Mas quando ela desejou reconciliar-se e voltar a se unir com sua natureza espiritual, novamente tornou-se um todo”³⁰¹.

Esse seria, portanto o significado oculto da união de Adão e Eva, do tornarem-se um só corpo e uma só carne: “‘Este casamento fez com que eles se unissem de novo, e a alma juntou-se ao seu verdadeiro amor, o seu real senhor’, isto é, à sua identidade espiritual”³⁰². Pagels observa que alguns textos gnósticos invertem o simbolismo, ou seja, retrata Adão (não Eva) representando a psiquê, enquanto Eva representaria o princípio superior, o ser espiritual. A autora evidencia que os escritos gnósticos gostam de narrar, por meio de suas variantes, a história de Eva: “ela surge de dentro de Adão, a alma, e o acorda para a consciência de sua natureza espiritual; ela enfrenta a resistência, é mal compreendida, atacada e confundida com aquilo que ela não era; e, finalmente, junta-se a Adão ‘em casamento’”³⁰³, passando a viver em harmonia com a alma.

A integração entre alma e espírito aparece, por exemplo, na interpretação esotérica de contos de fadas e criações artísticas como o beijo do príncipe em *A Bela Adormecida* que, representando a alma, desperta do sono após o toque espiritual do princípio masculino; ou mesmo no quadro *A Criação de Adão*, de Michelangelo, já citado anteriormente neste trabalho, em que o corpo humano é despertado pelo toque do ser divino. A interpretação gnóstica do Gênesis é, como mostraremos a partir de então, um dos pilares para a compreensão alegórica do mito cristão em *Dark*, em uma segunda chave interpretativa.

Mas, antes disso, é necessário nos determos em um outro ponto relevante do gnosticismo que a série apresenta: a ideia da criação surgida a partir de um princípio mal, ou seja, a pressuposição de que a substância de que são feitas todas as coisas parte não do elemento divino (como no universo judaico-cristão) ou das formas ideais (platonismo), mas de uma deformação maligna, de um demiurgo – ser que cria o universo manifestado e inibe do humano o conhecimento de si e do divino. Como vimos, a dualidade da perspectiva gnóstica acerca da origem deste mundo é radical:

³⁰¹ (PAGELS, 1992, p.101)

³⁰² (PAGELS, 1992, p.101)

³⁰³ (PAGELS, 1992, p.101)

Deus não criou este universo, que é governado pelo demiurgo por meio dos Archons. Há a suspeita de que o cosmos é uma simulação maligna que venda como um véu os humanos para que não vejam a realidade, que é simulada. Todas as coisas aqui existentes são parte do mal, com exceção da centelha divina presente no homem, que deve encontrá-la por si mesmo no seu interior e, assim, consiga se libertar do poder opressor que impera neste mundo.

Em *Dark*, há passagens em que os diálogos ou elementos cênicos da *mise-en-scène* parecem pressupor a ideia de que a criação daquele mundo é um simulacro/matrix; que a ontologia das coisas é má e que a perversidade dos seres afasta o humano do seu caminho para a luz. Em relação à primeira situação, há uma insistência na repetição dos encontros entre *Martha* e *Jonas*, em diferentes mundos e tempos, admitindo a ideia de que o *déjà-vu* seria um erro na matrix em que vivem, o que é dito discursivamente pelos personagens. Boa parte das vezes em que os protagonistas se reencontram, a sensação que experienciam é a de que já viveram aquele momento específico por diversas vezes (o que de fato acontece, já que vivem presos no simulacro da mente do cientista), reiterando a ideia de que se encontram em uma simulação. Esse argumento, também utilizado pelo filme *Matrix* (que foi bastante influenciado pelo gnosticismo, segundo diversos estudos, incluindo do pesquisador e professor norte-americano David Brakke³⁰⁴, especialista em história do cristianismo), revela que o *déjà-vu* seria uma fresta, um equívoco dentro da prisão armada pelos Archons, que nos faz perceber que vivemos encarcerados em uma realidade que se repete milhares e milhares de vezes.

Outra perspectiva gnóstica que encontramos em *Dark* é a pressuposição de que há uma força que nos impede de chegar até o divino e que essa força seria a criadora daquele universo diegético. Isso ocorre, por exemplo, na reiteração do trecho da música da banda Kreator, cuja capa do disco, que aparece na série (Figura 102), aponta para um ser maligno. O trecho da canção *Pleasure to kill*: “*My only aim is to take many lives, the more the better I feel*” ou “Meu único objetivo é tirar muitas vidas,

³⁰⁴ Para saber mais: “David Brakke Explains How the Gnostics Influenced ‘The Matrix’”: <https://podcast.osu.edu/voices-of-excellence/david-brakke-explains-how-the-gnostics-influenced-the-matrix/>
Acesso em: 17 nov. 24

quanto mais, melhor me sinto” (tradução livre), é repetido sempre que os personagens *Egon* e *Ulrich* se encontram, visto que o último ouvia a música desde adolescente, quando preso pelo policial devido ao fato de ser acusado por estupro. Ao ser questionado sobre o porquê ouvia essa canção, o jovem não responde, mas o trecho acaba sendo a ligação que une os dois personagens quando se encontram em diferentes épocas. Em nosso olhar analítico, a ideia de uma capa de um disco com o nome “Kreator” (alusão ao Criador), com a ilustração de uma figura aparentemente maligna e com o trecho de uma música que discursa sobre tirar vidas (de quem? de onde? do caminho da luz?), leva à noção de que há semelhanças entre o que a narrativa reitera e a perspectiva sombria do gnosticismo.

A série deixa dúvidas sobre a bondade divina, mas aponta a possibilidade de este mundo ser governado pelo mal. Isso é ressaltado por exemplo, em um diálogo entre *Noah* e *Greta Doppler* por ocasião do desaparecimento de seu filho, *Helge*. A personagem se sentia culpada por ter sido incisiva com o filho, que some logo após. *Greta*, sutilmente, hesita ante aos desígnios de Deus frente ao reverendo e atribui a manutenção da vida não ao princípio do Bem, mas ao princípio do mal, como mostra o diálogo:

Greta: [...] É minha culpa.

Noah: Todos temos pecados. Não existe nenhum ser humano puro. Mas não importa o que façamos, nunca caímos além das mãos de Deus.

Greta: **E se não for a mão de Deus? Se for a mão do Diabo?**

Noah: Deus me enviou até à senhora, não? Não conhecemos as pessoas por acaso. Tocamos a vida dos outros e somos tocados e a mão de Deus nos guia a nosso verdadeiro destino. [...]
(DARK, Temporada 1, Episódio 9, grifo nosso.)

Figura 103: Capa do disco *Kreator* na série



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 5.

O paradoxo do diálogo é que o próprio *Noah*, apesar de reverendo, é descrente no divino e, até esse momento da narrativa, o personagem é visto como vilão, atuando ao lado do “mal”. Em outro trecho, ainda sobre a ideia de criação do mundo a partir de uma substância maligna, a personagem *Silja* – irmã de *Jonas* – vai até o local onde estava escondida a partícula de Deus, elemento que permite a viagem no tempo pelos personagens. O lugar havia sido oculto e proibido pela personagem *Elisabeth* aos membros da seita *Sic Mundus* no futuro, em 2052. No entanto, *Jonas* tem acesso ao ambiente amparado pela irmã (embora os personagens ainda não saibam que são parentes) e viaja no tempo. *Elisabeth*, então, questiona *Silja* acerca do motivo pelo qual a personagem se encontrava em um lugar interditado:

Elisabeth: O que você está fazendo aqui?
Silja: Você sabia que estava aqui! Você mentiu para nós o tempo todo. O que é aquilo?
Elisabeth: **Dizem que é uma partícula de Deus. Mas é um pedaço do demônio.** (DARK, Temporada 2, Episódio 3, grifo nosso)

Aqui vemos como o resultado da ciência em encontrar a partícula de Deus é visto pelos personagens em seu aspecto maligno: não só seu resultado, mas a própria substância em si. O “pedaço do diabo” ao qual a personagem se refere é o recurso que permite a conexão entre os mundos e, portanto, a sua criação. Nesse sentido, há uma relação entrelaçada entre a origem amaldiçoada dos personagens, fincados em um ciclo encarcerador de sofrimento e as características ontológicas do mundo a que pertencem, pois está fixado na perspectiva de repetição da dor causada pelo “demônio” da viagem no tempo. Ratifica-se, assim, a ideia de que aos personagens é imposta uma estrutura encarceradora e limitante pela dimensão temporal, tornando-os marionetes em um jogo caprichoso do qual não conseguem barganhar nem se libertar. O demiurgo, aqui, é o tempo e sua predestinação: e ele não é bom.

Outra interpretação gnóstica que aparece com bastante força na narrativa é a suposição de Adão e Eva como elementos psicológicos frutos da cisão de uma mente. Isso fica claro em um segundo momento, quando o enredo destaca que a origem da divisão dos mundos não é o filho de *Adam* e *Eva*, nem tampouco a relação sexual “pecadora” do casal: não se trata do exercício moralizante de impedimento sobre o

sexo, muito menos do ato incestuoso, já que *Jonas* e *Martha* mantêm laços consanguíneos. Até o oitavo capítulo da terceira temporada – o último – tanto os espectadores quanto os personagens são levados a crer que a luta entre *Adam* e *Eva* para manter ou destruir os seus mundos está centrada na descendência maldita e degenerada que origina os *Nielsen*, os *Doppler*, os *Tiedemann* e os *Kahnwald*, as quatro principais famílias da cidade de *Winden*. O próprio nome da cidade em alemão remete a algo que se contorce, se enrosca, se retorce – revelando, em nossa interpretação, a trama intrincada do nó de sofrimentos e o peso da circularidade temporal na realidade diegética.

Até aqui, a perspectiva agostiniana destrinchada no tópico anterior prevalece. Contudo, a partir do instante em que a série apresenta o real motivo pelo qual os dois mundos foram criados, uma nova interpretação pode ser realizada tanto pelos personagens quanto pelos espectadores. A personagem *Claudia Tiedemann*, que matara acidentalmente o próprio pai, *Egon Tiedemann*, consegue manipular tanto *Adam* quanto *Eva* para tentar descobrir o que está por trás da cadeia de sofrimento que os une e os separa. Na busca por tentar salvar sua filha *Regina Tiedemann*, acometida por um câncer, a personagem tem acesso aos dois mundos e passa por eles tentando desvendar seus mistérios.

Claudia descobre que a origem de ambos não está entre eles, mas fora: em um terceiro mundo, o mundo original, o do criador. A personagem encontra a origem da criação dos mundos ao se defrontar com o fato de que não foi a relação incestuosa entre *Jonas* e *Martha* que os gerou, mas sim a escolha do cientista *H.G. Tannhaus* em realizar um experimento científico para tentar alterar a ordem temporal. Em diálogo no último capítulo da terceira temporada, *Claudia* pede a ajuda de *Adam* para desfazer o nó, visto que só ele e *Eva* (e suas correspondentes versões mais jovens, ou seja, *Jonas* e *Martha*) podem, juntos, impedir que *Tannhaus* construa a máquina do tempo e que, por consequência, os mundos sejam criados:

Adam: Existe um terceiro mundo?

Claudia: O mundo onde esse nó nasceu, onde tudo se originou, onde um único erro foi cometido. **Tannhaus, no mundo de origem, perdeu uma pessoa, assim como você. E, como você, tentou trazer essa pessoa de volta dos mortos. Mas, em vez disso, ele dividiu e destruiu o mundo dele. E, com isso, criou nossos dois mundos.**

Mas há um jeito de destruir o nó. Se, no mundo de origem, conseguirmos evitar que a viagem pelo tempo sequer seja inventada.

Adam: [...] isso aqui já aconteceu outras vezes?

Claudia: Você tentando destruir a origem já aconteceu milhares de vezes. Mas isso aqui, você e eu, é a primeira vez. Está na hora de entender como tudo realmente está conectado. **Tudo o que você fez e tudo o que Eva fez manteve o nó nos dois mundos eternamente intacto. Você se recia eternamente e ela também. [...] Você quer destruir seu filho e o nó junto com ele. Eva quer que ele viva e, para isso, deve manter o nó.** Ela não consegue fazer diferente. Ela sempre fará o possível para que ele viva. Tudo o que você e Eva fizeram e farão de novo nesse nó, foi por amor. **Mas vocês não trouxeram nada além de dor e sofrimento. Vocês dois fizeram coisas inimagináveis em suas jornadas porque não conseguem desistir de seus desejos mais profundos. Vocês tentaram escapar do que se tornariam. Mas isso é impossível. No final, sempre ficam frente a frente consigo mesmos. Seus dois mundos nunca deveriam ter existido. Você e a Eva nunca deveriam ter existido. [...] Os dois mundos são um câncer que deve ter saído de algum lugar. Se for removido, tudo o que nasceu dele será destruído.** Mas finalmente sei como esse nó pode ser desatado. Sei onde está a brecha que você procura há tanto tempo. No tempo. Durante o apocalipse, ele parou uma fração de segundo. E isso tirou tudo do equilíbrio. Mas, se o tempo para por um momento, a cadeia de causa e efeito também é quebrada. (DARK, Temporada 3, Episódio 7)

Ao argumentar que para destruir o nó é preciso que a viagem pelo tempo sequer seja inventada, Claudia relembra o porquê que o experimento foi criado na realidade diegética. Como expus anteriormente, *Tannhaus* havia tido uma discussão com o seu filho, que acaba por sair da casa do pai, junto à esposa e à filha, durante um temporal. Essa saída repentina no meio da noite gera o acidente fatal do trio e, em segundos, o cientista perde toda a sua família (adotando *Charlotte*, uma criança deixada em sua casa, posteriormente). O processo doloroso de luto move o cientista a ir contra a natureza, a querer mudar o curso das coisas por meio da técnica e de uma ciência prometeica que destrói ao construir. Aprisionado pela culpa, o cientista utiliza todos os seus esforços e expertises para desenvolver uma máquina do tempo e, assim, voltar atrás para impedir a morte da sua família.

Sem sucesso, porém, *Tannhaus* divide o seu mundo em dois, o de *Adam* e o de *Eva*, ocasionando uma distorção no mundo original com o consequente espelhamento dos mundos (já estudado no capítulo sobre o Expressionismo).

Enquanto constrói o aparato, *Tannhaus* discursa acerca da sua percepção sobre a morte:

Tannhaus: É difícil para as pessoas aceitarem a morte. Elas se apegam a coisas que aconteceram há muito tempo. Lutam em vão por uma maneira de fazer o tempo voltar, uma maneira de reverter a morte. Mas, se o tempo é relativo, e nada realmente está no passado, e a sobreposição simultânea de diferentes realidades é possível, **então também não deveria ser possível recuperar algo que acreditamos estar morto há muito tempo e criar uma realidade na qual os mortos voltam à vida?** Se nossa vida é definida como o período que está entre o nascimento e a morte, então ela existe infinitamente. **Poderíamos vencer a morte encontrando uma maneira de trazer de volta à vida?** Lá, no entretempo? (*DARK*, Temporada 3, Episódio 6, grifo nosso)

É interessante notar que o pai de *Tannhaus* já havia manifestado o interesse em construir um aparato para trazer alguém de volta à vida. O homem perdera a esposa e, em conversa com o filho e futuro cientista ainda criança, desperta no jovem a ideia de que a morte não existe, ou de que os mortos ainda permanecem vivos no tempo, embora já não estejam entre nós. É o que mostra o diálogo entre os parentes no terceiro capítulo da terceira temporada, em 1888:

Tannhaus Pai (lendo a peça diegética *Ariadne*): “A partir de então, eu soube que nada mudaria, que tudo continuaria. A roda gira, de novo e de novo. A cada círculo, um destino ligado ao outro. Um fio, vermelho como o sague, que liga todas as nossas ações”. Era a peça favorita da sua mãe. Ela certamente adoraria vir conosco hoje, acompanhada de um jovem tão elegante quanto você.

Tannhaus Filho: Por que morremos?

Tannhaus Pai: **Os mortos nunca estão totalmente mortos. Eles podem não estar aqui e agora. Mas tudo o que um dia já viveu, vive para sempre.** No infinito do tempo. (*DARK*, Temporada 3, Episódio 3, grifo nosso)

No mesmo capítulo, a versão *Jonas* de meia-idade, o *Estrangeiro*, pontua para *Martha* que: “O pai de *Tannhaus* tentou resgatar uma pessoa dos mortos: sua esposa. Ele sabia que a possibilidade de viajar no tempo significava a redenção do mundo, que todo erro poderia ser evitado antes de acontecer. **Mas isso não traz redenção, só condenação**”. Ao cometer o mesmo erro que seu genitor em tentar modificar a ordem temporal, *Tannhaus* divide o seu mundo de origem em dois mundos – o masculino, de *Adam*; e o feminino, de *Eva* – que vivem em guerra um com o outro. O nó só é desfeito quando juntos, *Jonas* e *Martha*, no último capítulo, vão até o mundo

original e impedem que o filho de *Tannhaus* e sua família prossigam a viagem após sair da casa do pai, impossibilitando o acidente fatal e evitando a consequente criação da máquina do tempo pelo cientista. Quando isso é realizado, a família volta para casa e se reconcilia. *Jonas, Martha, Eva e Adam*, além de seus mundos e descendentes viram poeira de estrelas: os seus mundos se tornam “apenas um sonho esquecido”, como reitera *Martha* na cena final da série.

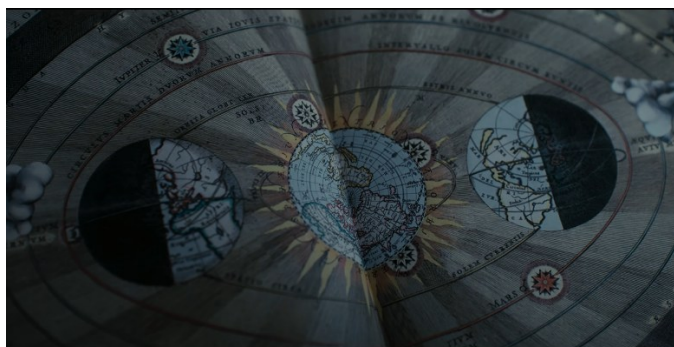
Aqui a perspectiva gnóstica do Gênesis nos auxilia no processo interpretativo da série. O mundo original de *Tannhaus* pode ser interpretado como a consciência humana que, na série, está cindida entre os princípios masculino e feminino devido à culpa do personagem pela falta de conciliação com o filho e a consequente morte da família. A desintegração na alma do cientista é reforçada pela estética obscura da narrativa, que se torna cada vez mais densa e impenetrável devido à guerra interior vivida por *Tannhaus*, que move todos os aparatos científicos existentes para voltar no tempo, consertar as coisas e estancar a sua dor. A *mise-en-scène* enigmática e dividida como espelho em dois mundos reforça a luta entre *Adam* e *Eva*, ou seja, entre a psiquê (os impulsos mentais e emocionais) e a pneuma (o conteúdo espiritual), cuja paz só é encontrada na harmonia do personagem e em seu reflexo exterior: na união dos princípios. Isso é reforçado pelo discurso do próprio *Adam* convencendo a sua versão mais nova, o *Jonas*, a cumprir a missão: “Todos esses anos eu pensei que tivesse que mudar tudo sozinho. Mas também é culpa dela. **Vocês dois são duas partes de um todo. Somente juntos podem voltar ao mundo de origem.** O que sabemos é uma gota; o que não sabemos é um oceano” (Dark, Temporada 3, Episódio 8, grifo nosso).

Adam pode ser interpretado, assim como na perspectiva gnóstica, como a própria alma humana, com seus impulsos emocionais e psíquicos, sendo marcado como o elemento masculino. Por outro lado, *Eva* surge como o potencial espiritual para uma consciência mais elevada e que transcende os ângulos telúricos – mas que, ainda assim, está presente no humano. Aliás, que sai de dentro do próprio Adão. Apenas por meio da integração de ambos é possível a destruição do nó de sofrimentos gerado pelos mundos divididos na consciência de *Tannhaus*. Isso explicaria, por exemplo, o uso de elementos da estética expressionista, que reforça a ideia de uma

mise-en-scène voltada para enquadramentos inconscientes, obscuros e trevosos oriundos do luto do cientista. O visual escuro da série advém da escuridão da vida do personagem, ensimesmado em sua dor e perda.

Dark utiliza os arquétipos de Adão e Eva (e seus respectivos mundos) não como entidades reais, mas como símbolos da cisão da alma humana em guerra consigo mesma. A integração desses campos aparentemente díspares é apresentada, na série, a partir do entrelaçamento de um personagem e cada um dos dois mundos no mundo original, ou seja, a “volta para casa” dos elementos conflituosos, que só se unem após a reconciliação entre pai e filho. A série deixa pistas simbólicas sobre a divisão do mundo de origem, o central e a regência dos outros dois pelos elementos masculino e feminino. No sexto episódio a segunda temporada, a personagem Elisabeth lê um livro sobre Alquimia. Uma das imagens do livro (Figura 103), mostra a Terra no centro iluminada pelo sol, enquanto dois mundos aparecem de cada lado. Cada um deles sendo soprado por um homem ou uma mulher, e cindido entre sombras e luz, ao redor das casas zodiacais. Vemos aqui, mais uma vez, a ideia de que está no centro o caminho para a harmonia e para a intensidade solar da consciência.

Figura 104: Elementos masculino e feminino e sua integração ao centro



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6.

Essa reconciliação, na série, é realizada a partir da impossibilidade de construção da máquina do tempo, dada a inexistência dos motivos para sua criação devido ao impedimento da morte do filho de *Tannhaus*. Sob essa perspectiva, o desenvolvimento do progresso científico é classificado como uma rota de fuga para o erguimento de engenhosidades que intrincam a alma humana em objetivos que a desintegram. A ciência não é inteiramente negativa sob este olhar, mas o seu uso, na

narrativa, parece limitar o personagem ao conhecimento de si mesmo, gerando cada vez mais dor e obscurecendo sua consciência.

O voltar no tempo, assim, é uma tentativa fadada ao fracasso. A ilusão de alteração no rumo das coisas passadas – e a construção de elementos científicos para tal objetivo – confina o personagem e todo o enredo a um incontestável drama agudizado pela atmosfera sombria do universo diegético. Os diferentes conflitos que a trama traz à baila são solucionados sob o mote de que é possível nascer de novo – mas apenas morrendo, deixando uma parte de si morrer, ou se reconciliando com aquilo que um dia já foi. O ato de unidade dos princípios masculino (*Adam*) e feminino (*Eva*) e sua fusão, ao passo em que estes desvanecem, leva à harmonia buscada desde o início das temporadas. Por mais adversas que tenham sido as situações trágicas vivenciadas ou por mais tenebrosas que tenham sido as ações dos personagens para manter ou destruir o nó, a união e a reconciliação final, como um bálsamo, torna poeira de estrelas as vidas e os mundos marcados por um pungente sofrimento, restando apenas o mundo original, agora revestido de um novo sentido.

Em *Dark*, a vida surge da dor e é expandida e intensificada por meio do sofrimento – mas o ser só encontra paz ao admitir que a divisão subjetiva em espírito e matéria, entre o masculino e o feminino, corpo e alma, a psique e a pneuma, ou entre quaisquer afirmações categóricas e dicotômicas, representam valores distintos que só fazem sentido quando se tornam um, quando há o “casamento”, na perspectiva gnóstica. Nem luz, nem trevas, nem Adão e nem Eva: ambos, unidos, em um só corpo e uma só carne. Esse é o sentido, inclusive, da logo da série: o símbolo da triquetra, já estudado no capítulo sobre o romantismo.

A ideia de que há uma terceira via para além da dualidade, reforça que o terceiro caminho está, na verdade, na unidade dos opostos: no casamento entre princípios psicodinâmicos que se completam e tornam possível uma consciência ampliada, superior e *sã*. Compreendendo Adão e Eva como um mito com significado, assim como na perspectiva gnóstica, o casal primordial é transplantado, em *Dark*, como parte de uma trama elaborada e mística que busca, a partir da experiência dos personagens (ou, mais especificamente, da experiência do cientista) vislumbrar o percurso interior de uma mente cindida – e os passos para a harmonia e integração

de elementos complementares e díspares, simultaneamente. Em sua perspectiva trágica, a série aponta que para que isso ocorra, para que haja a criação, é necessário a destruição, o apocalipse. Esse é o tema a ser abordado no próximo tópico.

3.2 Paraíso e Apocalipse

Os vales serão levantados; os montes serão aplanados; os terrenos acidentados serão nivelados. A glória do Senhor será revelada e todos a verão, pois é o Senhor quem fala. (Isaías 40:31)

Ao analisar os mais diversos mitos sobre o fim do mundo, Mircea Eliade destaca que à medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a busca pela perfeição dos primórdios tendia a implicar, para as sociedades primitivas, em uma ideia complementar: a proposição de que o verdadeiramente novo só pode ter início quando “os restos e as ruínas do velho ciclo forem completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do mundo deve ser radical”³⁰⁵. A perspectiva de uma cosmogonia do futuro é prefigurada a partir de uma escatologia que permite a compreensão de que “a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido”³⁰⁶. Contudo, como mostram os estudiosos do apocalipse, a crença em uma criação para sempre livre do mal teve um surgimento específico e ele tanto tem a ver com questões religiosas quanto sociopolíticas.

Em *Cosmos, Caos e o Mundo que Vira: as origens das crenças no Apocalipse*, o historiador Norman Cohn investiga as raízes profundas da fé em uma consumação maravilhosa, “quando o bem será enfim vitorioso contra o mal, reduzindo-o para sempre à nulidade”³⁰⁷. De acordo com esse modo de pensar, que tem uma longa história em nossa civilização, os agentes humanos do mal serão ou fisicamente aniquilados ou afastados de alguma outra forma e, a partir de então, “os eleitos irão viver como uma coletividade, unânime e sem conflito, em uma terra transformada e purificada”³⁰⁸. Como afirmei anteriormente, em sua versão religiosa, a ideia exerceu e

³⁰⁵ (ELIADE, 2016, p.51)

³⁰⁶ (ELIADE, 2016, p.51)

³⁰⁷ (COHN, 1996, p.11)

³⁰⁸ (COHN, 1996, p.11)

continua exercendo poderoso fascínio ao longo dos séculos; o que também ocorre na versão secularizada, sendo reconhecível em algumas ideologias político-sociais.

De acordo com o autor, até por volta de 1500 a.C. povos como os egípcios, sumérios, babilônios, indo-iranianos e seus descendentes hindus e iranianos, cananeus, israelitas do período anterior ao exílio, todos concordavam que, “no início, o mundo havia sido organizado, posto em ordem, por um ou vários deuses, e que em seus aspectos essenciais esse mundo era imutável”³⁰⁹. Não que o cosmos fosse imperturbável: havia forças caóticas e incansáveis que ameaçavam a estabilidade da realidade cotidiana, como enchentes e secas, pragas ou fome, doenças e mortes, governos tirânicos e povos inimigos. Contudo, imaginava-se o mundo ordenado como sendo imutável em sua essência. A despeito das mudanças e até mesmo dos avanços tecnológicos, a expectativa por um futuro radicalmente diverso do que se conhecia no presente e no passado não existia, pois tudo seria como sempre havia sido.

Cohn destaca uma narrativa comum entre essas civilizações, o chamado “mito do combate” que, em suas várias formulações, ganhou expressão simbólica ao ressaltar o conflito entre a ordem universal e as forças que a ameaçavam invadir e destruir – ou seja, o conflito entre o cosmos e o caos. De acordo com o autor, esse simbolismo era representado por “um jovem herói ou guerreiro divino [que] recebia dos deuses a tarefa de manter sob controle as forças do caos; em troca, era recompensado com a soberania do mundo”³¹⁰. Segundo Cohn, “para cada um desses povos, a segurança – isto é, a fertilidade da terra, a vitória na guerra, a estabilidade das relações sociais sancionadas pelo costume e pela lei – era o signo exterior e visível de que havia de fato uma ordem estabelecida nos céus”³¹¹. O cientista Marcelo Gleiser vai ao encontro desta ideia quando destaca, em seu livro *O Fim da Terra e do Céu: o Apocalipse na ciência e na religião*, que a ordem estabelecida nos céus, inclusive a partir da regularidade dos movimentos celestes, “oferecia uma base coerente para a previsão das estações do ano; sua repetição cíclica trazia uma

³⁰⁹ (COHN, 1996, p.295)

³¹⁰ (COHN, 1996, p.295)

³¹¹ (COHN, 1996, p.295)

sensação de controle e tranquilidade: o sol retorna todos os dias, a lua fica cheia a cada 28 dias, o solstício de verão acontece a cada 365 dias, etc.”³¹².

O destino do mundo e dos seres humanos, contudo, passou a ser imaginado de uma nova maneira, difundida a partir de novas expectativas. Isso ocorreu, inicialmente, devido aos preceitos do profeta Zoroastro (em grego) ou Zaratustra (em persa), um pregador cujos pensamentos tiveram grande repercussão na percepção sobre o fim dos tempos também na civilização europeia. Segundo a tradição zoroastriana, o profeta viveu 258 anos antes de Alexandre, em meados do século VI a.C. Contudo, como aponta Cohn, tal tradição deriva de um cálculo tardio baseado em uma ficção grega. “Por mais de um século, indícios arqueológicos e linguísticos vêm se acumulando em favor da concepção alternativa – isto é, de que Zoroastro viveu em um período muito anterior, em alguma época entre 1500 e 1200 a.C.”³¹³. Conta-se que, aos vinte anos de idade, o jovem saiu de casa em busca de sabedoria, passando a viver uma vida de peregrino, visitando visionários e videntes.

Em algum momento da jornada, teve iluminações ou alucinações, nas quais ouviu o Senhor da Sabedoria, o grande deus Ahura Mazda, próximo a outras figuras radiantes. “Deste momento em diante, sentiu-se como o profeta escolhido pelos deuses para difundir uma fé religiosa que diferia bastante da fé tradicional”³¹⁴ iraniana daquele contexto. De acordo com Cohn, Zoroastro “é o exemplo mais antigo que se conhece de um tipo específico de profeta – os chamados ‘milenaristas’ – e as experiências que determinaram o conteúdo de seus ensinamentos também parecem ter sido típicas”³¹⁵. Segundo o autor, os profetas que prometem uma transformação total da existência, um aperfeiçoamento pleno do mundo, “com frequência baseiam sua inspiração original no espetáculo não apenas do sofrimento, mas de um tipo específico de sofrimento: aquele ocasionado pela destruição de um antigo modo de vida, com suas certezas e salvaguardas familiares”³¹⁶. Zoroastro era um profeta assim

³¹² (GLEISER, 2001, p.32)

³¹³ (COHN, 1996, p.109)

³¹⁴ (COHN, 1996, p.110)

³¹⁵ (COHN, 1996, p.133)

³¹⁶ (COHN, 1996, p.133)

e seu modo de pensar logo se difundiu e ganhou inúmeros adeptos, incluindo membros da dinastia real do reino Aquemênida.

O monarca Ciro, o Grande, que fundou o primeiro império iraniano em 549 a.C., provavelmente também era adepto do zoroastrismo: “Se verdadeiro, isto deve ter facilitado tanto sua conquista da Média, onde muitos nobres eram zoroastrianos, como a do Irã oriental, onde se encontravam as mais antigas comunidades zoroastrianas”³¹⁷. A crença logo se tornou a religião da casa real e a religião oficial de todo o Irã, permanecendo durante os dois séculos que durou o poderoso império Aquemênida. Cohn aponta que mesmo quando este foi conquistado por Alexandre, o Grande, em 334-331 a.C., e a dinastia Aquemênida foi substituída pela dinastia macedônica dos selêucidas, “o zoroastrismo continuou a prosperar. E, ao longo dos oito séculos do segundo e do terceiro impérios iranianos – o parto e o sassânida –, do século II a. C ao século VII d.C., voltou a ser a religião oficial do Estado”³¹⁸.

Segundo o autor, no âmago do ensinamento de Zoroastro está a consciência da guerra cósmica: “a convicção de que uma poderosa força espiritual voltada para a manutenção e a ampliação da vida em um mundo ordenado luta contra uma força espiritual igualmente poderosa, voltada para a destruição da vida e a redução do mundo ordenado ao caos”³¹⁹. O profeta impunha uma ética extremamente rígida e pregava preceitos monoteístas, tendo Ahura Mazda, criador do mundo e dos homens, como o único Deus. Contudo, Mazda não é o responsável pela existência do mal: os humanos têm liberdade para escolher o caminho que quiserem; mas, devem estar preparados para arcar com as consequências dessas escolhas, pois, “no ‘dia do Juízo Final’, Mazda triunfará sobre as forças do Mal, punindo terrivelmente aqueles que tiverem sucumbido às suas tentações”³²⁰.

A partir dessa posição inflexível, o zoroastrismo prega “o fim do mundo através de imagens extremamente ricas, que irão influenciar o pensamento escatológico de várias outras religiões”³²¹. Segundo Gleiser, que vai ao encontro das ideias de Cohn,

³¹⁷ (COHN, 1996, p.111)

³¹⁸ (COHN, 1996, p.112)

³¹⁹ (COHN, 1996, p.145)

³²⁰ (GLEISER, 2001, p.44)

³²¹ (GLEISER, 2001, p.44)

o zoroastrismo “inaugura uma nova era no pensamento religioso baseado em uma história linear, com uma Criação e um Fim, associado à vitória do Bem sobre o Mal”³²². O cientista destaca que a rigidez dessa fé, “com sua ênfase em salvação ou danação eterna”³²³, será assimilada, posteriormente, em uma refinada escatologia cristã. Ainda que hoje a crença tenha menos de 20 mil adeptos em todo o Irã³²⁴, seu impacto é outra questão: os ensinamentos básicos da religião tiveram enorme difusão durante séculos antes de Cristo, tendo grande influência entre judeus e cristãos.

Antes da interferência do zoroastrismo, os judeus/israelitas haviam sido profundamente impactados pela visão de mundo cananeia. Canaã, conhecida pelos historiadores atuais como Síria-Palestina, foi uma entidade geográfica e cultural que abrangia aproximadamente a área reunida do Israel moderno, da Jordânia, do Líbano e do litoral e centro da Síria. Segundo Cohn, a terra era habitada “por uma mistura de povos semíticos aos quais se costuma chamar, para o período até 1200 a.C., de cananeus. De 1200 a.C. em diante, a região também foi habitada pelo povo que conhecemos como israelitas”³²⁵. Assim como os grandes impérios da época (Egito, Mesopotâmia, Babilônia), essas populações também estavam familiarizadas com a concepção de que havia uma ordem onipresente estabelecida pelos deuses. Mesmo que permanentemente ameaçada, sempre conseguiria sobreviver: “Ali não se punha em discussão o que era a expectativa máxima de todos: as coisas continuariam a ser o que sempre haviam sido”³²⁶.

Enquanto estiveram organizados sob o regime monárquico (inclusive com reis famosos, como Davi e Salomão), a expectativa de uma gloriosa consumação futura e as esperanças grandiosas para as futuras gerações não existia na perspectiva de mundo israelita. Segundo Cohn, “quase todas as promessas contidas nos livros proféticos mais antigos são hoje consideradas interpolações de épocas muito posteriores e as poucas exceções são de alcance bastante modesto”³²⁷. Porém, como

³²² (GLEISER, 2001, p.45)

³²³ (GLEISER, 2001, p.45)

³²⁴ (COHN, 1996, p.112)

³²⁵ (COHN, 1996, p.161)

³²⁶ (COHN, 1996, p.172)

³²⁷ (COHN, 1996, p.187)

argumenta o autor, foi durante o exílio babilônico dos israelitas que o antigo festival de outono, no qual se celebrava o domínio de Yahweh (o deus judaico) sobre as águas, “perdeu importância em favor do festival de Páscoa na primavera, no qual se comemorava e se celebrava o Êxodo”³²⁸. Para Cohn, nada poderia indicar com maior clareza “o quão radical estava sendo a transformação da visão de mundo. No lugar de uma ordem mundial essencialmente imutável, sempre ameaçada, mas sempre sobrevivendo, a história começava a ocupar o centro de interesse”³²⁹.

A comemoração do Êxodo representava a ode à história e é ela – não mais a permanência – que passa a se instalar como modo de percepção de existência no momento em que a sorte dos israelitas se encontrava em seu ponto mais baixo. A profecia surge aqui como a proclamação de um novo estado de coisas, glorioso, que rompe com a versão antiga no qual a ordem e a desordem eram aceitas como realidades permanentes: é preciso esperar com impaciência por uma maravilhosa consumação, na qual tudo será ajustado. Esta perspectiva levou à concepção do deus judaico como o “Senhor da História” e, por volta de 600 a.C., passou a compreender que Yahweh sempre havia desejado que a ordem fosse restabelecida e transfigurada em um plano superior, em benefício exclusivo daqueles que se dedicavam inteiramente a Ele. Segundo Cohn, “essa reorientação foi um resultado do exílio: os profetas que a realizaram, bem como as pessoas que a eles dirigiam suas profecias, pertenciam à elite que havia sido deportada para a Babilônia”³³⁰.

Para o autor, o colapso do reino de Judá, a tomada de Jerusalém, o próprio exílio – tudo isto representava a vitória do caos sobre o cosmos. “Somente um deus que no princípio havia transformado o caos primordial no mundo ordenado poderia restabelecer este mundo”³³¹. Na Bíblia hebraica, especialmente no livro de Daniel, o fim do exílio babilônico é visto como a inauguração de uma era na qual se manifestará, de uma vez por todas, a soberania de Yahweh. Ele firmará uma nova aliança com o seu povo: “O amor e a fidelidade que antes devotou a Davi e à monarquia davídica agora será dirigido a todo o seu povo. Shalom – bem-estar, harmonia, prosperidade e

³²⁸ (COHN, 1996, p.195)

³²⁹ (COHN, 1996, p.197)

³³⁰ (COHN, 1996, p.197)

³³¹ (COHN, 1996, p.203)

paz – estará com este povo como nunca antes”³³². Os reinos desaparecidos serão reerguidos de maneira indissolúvel, tendo Jerusalém como centro. O Templo será reconstruído acima da nação restaurada, sendo dotado de significado cósmico. Para cuidar da nação, “Yahweh nomeará um novo servo, um novo Davi, o pastor real do rebanho unido”³³³.

O passado e o presente passam a ser vistos como um tempo de pecado – mas uma nova era se aproxima. Esta era é concebida, acima de tudo, “como uma época em que a soberania real será estabelecida de maneira sólida e definitiva, em que se tornará manifesta e será reconhecida”³³⁴. Ela representa a consumação da história e a destruição dos ímpios representa o triunfo definitivo do cosmos sobre o caos. “A morte na infância ou na juventude será desconhecida: morrer antes de completar cem anos será um infortúnio excepcional. Até mesmo as doenças mais graves serão curadas”³³⁵. Uma geração após outra, sucedendo-se interminavelmente, irá desfrutar de uma “vida pacífica, sadia e longa, vivida em perfeita comunhão com Deus, em um mundo do qual todo agente do caos, humano ou sobrenatural, terá sido eliminado”³³⁶. A profecia aqui não trata da destruição do universo, mas da “transformação radical do mundo: a ordem atual do mundo, imperfeita e precária, será substituída de um momento para o outro por uma ordem perfeita e indestrutível”³³⁷.

Segundo Cohn, graças a sua incorporação na Bíblia, aquilo que fora predito pelos profetas do exílio e do pós-exílio “acabaria tendo enorme influência, e não só entre os judeus. [...] Essas imagens iriam permanecer como força viva séculos depois que a situação que lhes dera origem perdesse toda atualidade”³³⁸. Isso foi de extrema importância para o surgimento do que os estudiosos modernos rotularam de ‘apocalipses judaicos’, cujos escritos mais antigos foram produzidos na Palestina, ou melhor, na região da Palestina chamada Judeia, nos séculos III e II a.C. São obras difíceis, repletas de erudição e de um simbolismo complexo. As concepções que

³³² (COHN, 1996, p.207)

³³³ (COHN, 1996, p.199)

³³⁴ (COHN, 1996, p.211)

³³⁵ (COHN, 1996, p.211)

³³⁶ (COHN, 1996, p.245)

³³⁷ (COHN, 1996, p.209)

³³⁸ (COHN, 1996, p.214)

exprimem sobre o caos, o cosmos e o mundo vindouro “não encontraram lugar no judaísmo oficial tal como este se desenvolvera desde a época dos deuteronomistas”³³⁹. Os escritos foram realizados por homens que, sob a forma de pseudônimo para reforçar a autoridade do texto, viveram, ou acreditava-se que tivessem vivido, em um passado já então muito distante. Os autores dos apocalipses “queriam ardentemente que suas obras fossem levadas a sério, como pronunciamentos verdadeiros e de inspiração divina”³⁴⁰.

Segundo Cohn, “estes homens parecem ter achado que seus escritos não apenas complementavam, mas iam além da profecia bíblica, e viam-se não só como sucessores dos profetas, mas também como superiores a eles”³⁴¹. Assim, por trás das revelações dos profetas, haveria um sentido oculto que fora compreendido de maneira imperfeita: apenas a uns poucos sábios o sentido havia sido plenamente revelado, “e somente agora, com o desvelamento dos escritos daqueles sábios, a verdadeira significação da profecia seria esclarecida”³⁴². Cohn define apocalipse a partir do termo grego *apokalypsis*, que significa ‘revelação’, ‘desvelamento’, ‘descobrimento’ – e uma característica comum a todos os apocalipses, para o autor, é o propósito “de desvendar aos seres humanos segredos anteriormente conhecidos apenas nos céus. Às vezes, tal conhecimento secreto trata do mundo celestial, mas na maioria das vezes refere-se ao destino deste nosso mundo”³⁴³. Segundo o historiador, os dois tipos de segredo estão intimamente vinculados, pois o que ocorre na terra é considerado reflexo do que ocorre no céu: “Se o mundo se encontra agora na iminência de uma transformação total e definitiva, isto se deve a um decreto celeste”³⁴⁴.

Nem todos os escritos tinham as mesmas características e o mesmo conteúdo. De acordo com Nogueira, entre as obras, estão “relatos de ascensão da alma, tratados astronômicos, narrativas sobre como acontecerá o final dos tempos, oráculos contra

³³⁹ (COHN, 1996, p.215)

³⁴⁰ (COHN, 1996, p.216)

³⁴¹ (COHN, 1996, p.217)

³⁴² (COHN, 1996, p.217)

³⁴³ (COHN, 1996, p.216)

³⁴⁴ (COHN, 1996, p.216)

os povos estrangeiros, exortações contra a opressão dos pobres, discursos de despedida de patriarcas, entre outros”³⁴⁵. Algo, porém, as une: seus conteúdos, imagens e profecias estão inseridas em um processo de revelação que, por vezes, ocorriam sob a forma de visões e, por outras, os profetas pareciam ser transportados para contextos transcendentais. Os autores tinham consciência da alteridade da divindade e supunham que o acesso às suas mensagens e à sua visão “era um processo mediado, longo, misterioso e esotérico. Passar do mundo terreno para o celeste e do humano para o divino era uma empreitada perigosa, na qual o visionário podia perder sua alma”³⁴⁶. Por isso, seus escritos se destinavam aos eleitos, não a qualquer pessoa. Os acontecimentos experienciados eram ocultados por meio de símbolos e alegorias, com animais representando governos ou nações, anjos bons representados por humanos e anjos caídos por estrelas.

Segundo Cohn, essa linguagem simbólica deriva em grande parte de antigos mitos: “ao contrário da profecia bíblica, o apocalipse pertence a um gênero erudito e reacende a longas vigílias de estudo. Porém, feitas todas as ressalvas, parece inconcebível que, sem algumas visões genuínas e intensas, os apocalipses pudessem ter sido escritos”³⁴⁷. Nogueira destaca que esses escritos “não são de reflexão racional, são de sabedoria popular, ainda que neles tenhamos uma tentativa de descrever o mundo ‘como ele de fato é’”³⁴⁸. Há, porém, uma mescla de tradições na linguagem apocalíptica: “os mitos antigos, que os israelitas haviam partilhado com os cananeus, retornam à vida em seus escritos. E a influência zoroastriana também estava presente”³⁴⁹. Muitos desses textos fazem uma dura crítica às técnicas da sociedade: são mostrados os resultados do progresso de forma negativa, tendo como consequências a fome e a violência. Porém, uma vez reconstituído o reino vindouro, “virá um tempo de felicidade ilimitada”³⁵⁰.

³⁴⁵ (NOGUEIRA, 2008, p.13)

³⁴⁶ (NOGUEIRA, 2008, p.14)

³⁴⁷ (COHN, 1996, p.217)

³⁴⁸ (NOGUEIRA, 2008, p.14)

³⁴⁹ (COHN, 1996, p.219)

³⁵⁰ (NOGUEIRA, 2008, p.30)

Ainda que tenham um olhar específico para o fim e a resolução do conflito, os apocalipses não são manuais para previsão de eventos, apresentando uma forma de compreender o mundo numa tensão entre criação e destruição, entre o tempo primordial e o tempo escatológico, estando mais próximo do mito que de uma filosofia da história. Sendo fruto do pensamento mítico, “a apocalíptica é essencialmente narrativa. Jamais forma um conjunto doutrinário inter-relacionado”³⁵¹. Cohn ressalta, todavia, que não há indicação ou sugestão de que os seres humanos possam, desobedecendo ou obedecendo, alterar a forma dos acontecimentos futuros, pois o seu curso já está determinado e inscrito no livro celestial. “Haverá um julgamento final. Haverá uma vida após a morte na qual os seres humanos, inclusive os mortos ressurrectos, irão receber as recompensas e as punições justas. E se alguns seres humanos serão transformados em anjos, outros serão condenados ao tormento eterno”³⁵².

Segundo Cohn, a mais antiga dessas obras surgiu como reação a uma crise repentina na década de 160 a.C. Por motivos ainda discutidos pelos historiadores, o monarca selêucida Antíoco IV Epifânio, indo de encontro aos governos do mundo helenístico que não interferiam nas religiões ancestrais, abriu exceção ao judaísmo, agindo com extraordinária brutalidade. O mandatário invadiu o Templo em 169 a.C., roubou os objetos de culto e arrancou os ornamentos de ouro do edifício. Jerusalém “foi saqueada e incendiada, muitos de seus habitantes foram mortos, outros fugiram para o deserto, inúmeras mulheres e crianças foram levadas para o cativeiro. Por fim, as muralhas da cidade foram demolidas”³⁵³. Além de tudo isso, as práticas da religião judaica foram proibidas e a violação das ordens foram punidas com a morte.

De acordo com Nogueira, no judaísmo deste período, as coisas são vistas com mais pessimismo. O autor argumenta que o mundo se torna mais ameaçador e perigoso, um lugar em que as artimanhas das forças demoníacas cercam as pessoas e a sociedade. A concepção de progresso e de desenvolvimento moral no tempo não faz mais sentido. “Há um pessimismo tal que não permite esperanças do jeito como

³⁵¹ (NOGUEIRA, 2008, p.21)

³⁵² (COHN, 1996, p.217)

³⁵³ (COHN, 1996, p.220)

as coisas caminham. É necessária uma ruptura e esta ruptura acontece no juízo”³⁵⁴. Do caminho persecutório realizado por Antíoco Epifânio, os profetas produziram imagens simbólicas e poéticas e transformaram em prosa. Dessa fase, surge o primeiro apocalipse da Bíblia hebraica (inserido no segundo capítulo do livro de Daniel), as profecias nos livros de Isaías, além do Livro dos Jubileus e o I Enoque, que ficaram de fora do cânone, mas que influenciaram bastante a religião judaica ao abordar o Juízo Final na consumação dos tempos. O governo de Antíoco e sua derrubada não são imaginados em termos políticos comuns: “nesse momento derradeiro Deus descera do céu acompanhado de dez mil anjos, tomará posição no monte Sinai e comandará o julgamento”³⁵⁵.

Até a queda de Jerusalém, em 70 d.C. e o subsequente conselho em Yavneh, não havia ortodoxia judaica: “o judaísmo incluía inúmeros grupo e seitas. Os cristãos formavam uma delas, assim como os saduceus, os fariseus, os essênios, os ‘zelotes’ (combatentes da resistência) e outros menos conhecidos”³⁵⁶. Dentre os grupos marginais do judaísmo, a seita que estava mais exposta à influência do zoroastrismo era a de Jesus. “Sabemos hoje que desde muito tempo a cultura iraniana estava firmemente estabelecida em áreas para onde seguiram os primitivos cristãos. Havia, por exemplo, forte influência zoroastriana na Anatólia, região de grande importância no desenvolvimento inicial do cristianismo”³⁵⁷. Segundo Cohn, os cristãos, incluindo os gentios convertidos, consideravam-se judeus, e, até uma data avançada no século II d.C., “outros judeus também consideravam os cristãos como judeus, embora com estranhas crenças a respeito do profeta Jesus de Nazaré”³⁵⁸.

Cohn avalia que Jesus partilhava da visão de mundo corrente da época. Em seus preceitos, o Cristo ressaltava que Deus, em sua autoridade suprema e soberana, estava prestes a restaurar a ordem que havia originalmente determinado para o Céu e a Terra. Para o autor, a expressão: “Venha o teu Reino, seja feita a tua Vontade na terra como no céu”, quando vista em tal contexto, adquire um novo sentido. Essas

³⁵⁴ (NOGUEIRA, 2008, p.20)

³⁵⁵ (COHN, 1996, p.235)

³⁵⁶ (COHN, 1996, p.254)

³⁵⁷ (COHN, 1996, p.254)

³⁵⁸ (COHN, 1996, p.258)

palavras “se referem a uma restauração na terra do que havia estado ali no início. O Jardim do Éden havia sido efetivamente o Céu na Terra. Agora esta perfeição primordial estava prestes a ser recriada”³⁵⁹. Um novo relacionamento seria estabelecido entre Deus e os seres humanos, no qual a confiança e a submissão filial teriam como resposta o sentimento de amor incondicional do Pai – amor manifestado através da transformação da condição humana. As bênçãos antecipadas pelos profetas chegariam, enfim.

Santo Agostinho, ao interpretar as palavras de Jesus em *A Cidade de Deus*, ressalta que “este céu e esta terra cessarão de existir e um novo mundo terá início. Mas o antigo não será consumido por completo; apenas passará por uma mudança universal”³⁶⁰, reiterando que o novo reino trará a justiça na Terra aos eleitos pelo Senhor. No mesmo percurso que as palavras de seu grande mestre, Jesus, o autor do Apocalipse de João, texto escrito anos após a morte do Cristo, expressa uma relação de desconforto com o mundo de forma mais ampla. Mais do que a previsão do futuro, ele nos mostra “uma forma de integrar sofrimentos e expectativas, medos e fantasias. [...] O que encontramos não é uma promessa de salvação linear, mas da reconstituição do mundo sob novos poderes”³⁶¹.

Como afirmei anteriormente, os autores dos apocalipses nos são desconhecidos, visto que usavam de pseudônimos para ratificarem a autoridade do texto. Não é o que ocorre com o Apocalipse do Novo Testamento. Embora não seja o primeiro apocalipse cristão – visto que há também o Apocalipse de Pedro e o Pastor de Hermas, por exemplo – foi o único a ser incluído no cânone e também é o único de quem conhecemos a autoria. Ainda que se identifique como João, que escreve às sete igrejas da Ásia Menor, na história da interpretação cristã este João (um profeta que vivia naquela região) foi confundido com o Apóstolo João, a quem se atribuiu a autoria do Evangelho de João. Segundo Nogueira, esse erro parte da tradição antiga da Igreja e não tem qualquer evidência no evangelho: o estilo literário, o vocabulário e a perspectiva teológica de ambas as obras “diferem radicalmente. O autor do

³⁵⁹ (COHN, 1996, p.258)

³⁶⁰ (AGOSTINHO, 2019a, p.86)

³⁶¹ (NOGUEIRA, 2008, p.102)

Apocalipse de João não diz no livro ter sido apóstolo ou discípulo de Jesus de Nazaré. [...] Temos todos os indícios de que João, um judeu profeta atuante na Ásia Menor, seja mesmo o autor desta obra”³⁶². Para o pesquisador, João “era um leitor atento do Antigo Testamento e estava sintonizado com as ideias apocalípticas que circulavam na comunidade judaica no Mediterrâneo”³⁶³.

Cohn afirma que a obra deve ter sido redigida no final do reinado do imperador Domiciano, por volta de 95-6 d.C. Para o historiador britânico, o autor do Apocalipse é claramente um cristão de origem judaica e palestina, “além disso, o grego estranho e pouco gramatical que utiliza indica que costumava pensar em hebraico ou aramaico”³⁶⁴. Ainda de acordo com Cohn, o texto, apesar de tomar como referência a Bíblia hebraica e conter diversos traços da tradição zoroastriana, é uma obra profundamente cristã, pois reinterpreta suas influências em sentido cristão, integrando-se a essa visão de mundo. “As profecias e os oráculos judaicos são evocados precisamente para mostrar que a história da Igreja estava seguindo com fidelidade o curso previsto nas Escrituras e, de modo inverso, que as previsões das Escrituras agora estavam sendo concretizadas”³⁶⁵.

Nogueira ratifica as ideias do estudioso e destaca que o Apocalipse de João é apresentado de forma mistificada, como uma mensagem dada pelo próprio Deus (nas suas mediações: Cristo – anjo – João), “sobre conteúdos dos mais urgentes e decisivos (o final dos tempos) e diante da qual se decide o destino dos leitores”³⁶⁶. A forma como os problemas sociais são apresentados, de maneira integral, é algo que chama a atenção no texto: “As ações humanas são más, as potências opressoras, os demônios muitos, a natureza inóspita. E a punição e a libertação divinas sobre o mundo abrangem todos estes âmbitos”³⁶⁷. Trata-se de um poema em prosa bastante imaginativo, cheio de imagens espantosas, abarcando desde cantos de louvor até clamores de desespero, oscilando entre uma luz ofuscante e uma temerosa escuridão.

³⁶² (NOGUEIRA, 2008, p.15)

³⁶³ (NOGUEIRA, 2008, p.63)

³⁶⁴ (COHN, 1996, p.276)

³⁶⁵ (COHN, 1996, p.277)

³⁶⁶ (NOGUEIRA, 2008, p.77)

³⁶⁷ (NOGUEIRA, 2008, p.92)

“A perseguição da ‘mulher vestida com o sol’ pelo dragão, o reino e a queda da besta de muitas cabeças, o fim de ‘Babilônia, a Grande’ – são todos símbolos poderosos e que se tornam ainda mais fortes por serem tão enigmáticos”³⁶⁸. Segundo Gleiser, todos os símbolos escatológicos presentes no texto levam o autor deste a pregar a importância do martírio para a redenção, garantindo a felicidade eterna no Paraíso após a redenção do Juízo Final. Segundo o cientista, “João mistura o sublime com o monstruoso, com a clara intenção de assustar a audiência, despertando-a para a fé cristã”³⁶⁹.

De acordo com Cohn, nas profecias que descreve, o autor do Apocalipse deixa de se referir à repetição dos acontecimentos primordiais, transformando seu texto em uma profecia do reino vindouro em que o mundo será transfigurado, liberto da ameaça do caos e habitado por uma comunidade seleta de seres humanos transformados e imunes às intempéries da vida. A ideia de uma vida futura transformada também encontra base no anseio pela recompensa a ser recebida devido à perseguição sofrida pelos adeptos da religião no início do cristianismo. Segundo Pagels, desde o primeiro século, quando surgiu como uma nova e ‘moral superstição’ dentro das seitas judaicas, o movimento cristão “continuou crescendo por um período de duzentos anos de perseguições durante o qual seus adeptos foram presos, torturados e executados”³⁷⁰. Desenvolvendo-se de forma mítica e simbólica, mas também como crítica ao poder, a linguagem apocalíptica teve na Antiguidade e em releituras posteriores funções de protesto político. Nogueira avalia que “a ideia de que da mesma forma como o livro de Daniel [Bíblia hebraica] quer expressar sob a ética religiosa como era viver sobre a opressão dos selêucidas, [o Apocalipse de] João [Novo Testamento] mostra como era a vida na ótica das minorias religiosas no Império Romano”³⁷¹.

Gleiser destaca que o Apocalipse foi escrito como resposta “ao sentimento anticristão promulgado pelos romanos, na tentativa de garantir a sobrevivência da

³⁶⁸ (COHN, 1996, p.284)

³⁶⁹ (GLEISER, 2001, p.43)

³⁷⁰ (PAGELS, 1992, p.16)

³⁷¹ (NOGUEIRA, 2008, p.67)

Igreja”³⁷². Embora o Apocalipse de João não se apresente apenas como propaganda política, dada a sua carga espiritual e religiosa, para Nogueira, “Roma é apresentada como dois monstros gerados pelo dragão. Sua origem é demoníaca. E toda a perspectiva com que o Império Romano é apresentado parte da relação religiosa para as demais de forma a integrá-la”³⁷³. Com o acosso após a morte de Jesus, o sentimento de abandono de muitos cristãos os leva a acreditar, como na concepção judaica, que “o espírito da profecia havia abandonado Israel por um período, mas a ele retornaria no final dos tempos. A Igreja primitiva estava convencida de que isso de fato começara a ocorrer, de que novamente havia profetas capazes de prever o futuro”³⁷⁴. Assim, todo o trabalho missionário, de pregação, cura e exorcismo “guardava o mesmo sentido e era realizado com o mesmo sentimento de urgência existente na época de Jesus”³⁷⁵.

A concepção de redenção coletiva do povo eleito tinha raízes judaicas e “a Igreja primitiva de fato sentia grande afinidade com Israel, vendo a si mesma como um prolongamento da história de Israel”³⁷⁶. Mas, o surgimento de Jesus e a promessa de retorno eram acontecimentos escatológicos que rompiam com essa afinidade³⁷⁷. Segundo Cohn, ao deixar de reconhecer em Jesus o Messias, “Israel havia perdido a oportunidade de promover a concretização da antiga promessa de redenção feita por Deus, abdicando assim de sua condição de povo eleito. Não seria Israel que herdaria os frutos da promessa divina e, sim, a Igreja cristã”³⁷⁸. Assim sendo, na batalha dualista entre as forças do bem e do mal, a quantidade de eleitos se expande para além da etnia, tornando herdeiros das bênçãos destinadas no pós-apocalipse aqueles cujos nomes estiverem no “livro da vida”.

³⁷² (GLEISER, 2001, p.47)

³⁷³ (NOGUEIRA, 2008, p.67)

³⁷⁴ (COHN, 1996, p.272)

³⁷⁵ (COHN, 1996, p.272)

³⁷⁶ (COHN, 1996, p.273)

³⁷⁷ O rompimento não foi definitivo. Não é objeto específico de nossos estudos, mas cabe ressaltar que a afinidade do cristianismo, sobretudo dos grupos neopentecostais, a Israel, ainda prevalece tendo efeitos nos dias atuais, especialmente no Brasil. Basta olharmos para manifestações recentes de radicalistas de direita no país para percebermos bandeiras hasteadas israelenses e discursos de ódio contra nações muçulmanas, além da defesa sionista.

³⁷⁸ (COHN, 1996, p.273)

Os não-eleitos “serão atirados no lago de fogo para que ali sofram tormentos por toda a eternidade; por outro lado, os justos – e não apenas os mártires – seguirão para um lugar de bem-aventurança, onde ficarão para sempre ao lado de Deus”³⁷⁹. Antes disso, porém, a salvação escatológica virá por meio do julgamento de Deus sobre o mundo. Para isso, ele executará as pragas contra as forças do caos que se instalaram no cosmos e na sociedade – pragas essas que são destinadas aos ímpios, mas que atingem também os fiéis. Ao partir da violência e das desgraças que causa, as pragas indicam as quebras de equilíbrio no cosmo e “passam a descrever cataclismos, terremotos, água que se torna sangue, chagas, etc. Todos esses ciclos de desgraça são como que puxados pelos quatro cavaleiros sagrados”³⁸⁰. Essas forças do caos “se revelam de forma ainda mais radical no tempo do fim, uma vez que elas também revelam sua verdadeira natureza satânica. Todos os âmbitos da existência humana estão envolvidos no combate entre as forças divinas e o caos destruidor”³⁸¹.

Esta batalha celestial expressa a ideia de que o mundo vive em um conflito dualista irreconciliável entre forças do bem e forças do mal. “Não é originalmente uma ideia histórica, de que esta batalha acontece em algum lugar, mas uma imagem mítica que expressa que esta batalha que acontece nos céus tem reflexos no mundo, consistindo, portanto, a própria realidade em conflito”³⁸². Aqui não há separação entre o político, o religioso e o mítico, ao menos para os cristãos primitivos, muito embora nenhum dos acontecimentos que supostamente estavam prestes a ocorrer na descrição apocalíptica, de fato ocorreram. A despeito disso, as profecias do Apocalipse sobreviveram: “reinterpretadas inúmeras vezes de modo a adequarem a circunstâncias sempre mutáveis, elas iriam influenciar a percepção das sucessivas gerações de cristãos”³⁸³. Muitos filmes ficaram famosos por realizarem adaptações ou readaptações do fim do mundo em uma perspectiva socio-geopolítica (*Apocalypse Now*), cosmológica (2012) ou do fim pessoal em uma perspectiva escatológica, como

³⁷⁹ (COHN, 1996, p.283)

³⁸⁰ (NOGUEIRA, 2008, p.99)

³⁸¹ (NOGUEIRA, 2008, p.92)

³⁸² (NOGUEIRA, 2008, p.65)

³⁸³ (COHN, 1996, p.285)

é o caso de *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman. A série *Dark* também realiza uma adaptação, a seu modo, do que seria o Apocalipse.

Como afirmei em outro capítulo, a narrativa mescla elementos religiosos, simbólicos, imaginários e científicos para compor o seu enredo. Esses vieses, como mostra Gleiser em seu estudo, não estão tão distantes quando o assunto é apocalipse, afinal, a ciência, desde as suas origens, também se inspirou nos céus e em seus mistérios. “De Platão a Einstein, muitos dos maiores filósofos e cientistas de todos os tempos dedicaram-se ao estudo dos céus, não apenas por razões práticas, mas numa tentativa de elevar a mente humana para aproximá-la da do Criador, o ‘Grande Organizador Cósmico’³⁸⁴. Esse panorama apresenta a preocupação, em *Dark*, de salientar a interdependência entre ciência e religião, visto que ambas “são duas faces diferentes, porém complementares, de nossa luta contra o tempo”³⁸⁵. A narrativa de ficção seriada busca identificar um ponto de encontro entre os objetivos da ciência e da religião, mesmo que a ciência aqui seja um tanto quanto mágica e não tão iluminista. Esse olhar sobre os dois polos é interessante, pois ambos “buscam transcender a dimensão humana através de um ideal abstrato de perfeição; na ciência, o objetivo é obter o conjunto final de leis que descrevem todos os fenômenos naturais [...]; enquanto, na religião, procuramos nos aproximar da perfeição moral de Deus [...]”³⁸⁶.

No contexto geral da série, há uma espécie de cronometragem e expectativa para que o fim dos tempos ocorra: ele é necessário e aguardado pelos personagens com o propósito de que possa pôr um término na cadeia de sofrimentos em que vivem. É esperado que a destruição ou a manutenção dos mundos diegéticos, realizados pelo apocalipse, resolva os dramas interiores dos protagonistas; devaste os resquícios incestuosos e familiares; altere as coisas para uma nova ordem, redimida e sem mácula; renove o mundo da maneira como os personagens acham que deveria ser: sem dor, pecado, feridas ou cicatrizes. O apocalipse, em *Dark*, representa, sobretudo, a nossa busca pela esperança, pela expectativa de uma nova realidade, por um

³⁸⁴ (GLEISER, 2001, p.17)

³⁸⁵ (GLEISER, 2001, p.18)

³⁸⁶ (GLEISER, 2001, p.33)

contexto recriado. A ideia de que possamos suspender a passagem do tempo é vislumbrante e encantadora e é essa a perspectiva que a série apresenta. Aqui vale a pergunta ressaltada por Gleiser: “Quem sabe, se conseguíssemos de alguma forma ludibriar o tempo, não poderíamos nos reunir mais uma vez com aqueles que já deixaram este mundo?”³⁸⁷.

Visualmente, a série toma também como referência um clássico dos anos 2000, dirigido por Richard Kelly, e conhecido por uma abordagem escatológica mística: o filme *Donnie Darko* (2001). O longa tem como protagonista o personagem homônimo interpretado pelo Jake Gyllenhal, um adolescente com problemas psiquiátricos cujas visões o levam a crer que o mundo acabará em um mês. A contagem regressiva se inicia e *Donnie* atua como agente escolhido para restaurar o tempo normal, que foi interrompido. O drama de uma realidade suspensa é representado por um progressivo decaimento em que uma espécie de limbo místico sucede a realidade diegética.

Ao interagir com a realidade suspensa para efetuar a restauração, o protagonista cumpre seu papel ainda que não viaje no tempo para consertar as coisas. Toda essa trama vai impactar *Dark* narrativamente, mas, sobretudo, visualmente, como mostramos nas figuras seguintes. Na narrativa de ficção seriada, assim como no filme, há um senso de urgência para que o apocalipse aconteça: a escatologia e a teleologia se encontram aqui, de forma que, a esperança pelo fim é salientada (no caso da série) pela lembrança constante do tempo restante para a destruição das coisas. (Figura 105).

Figura 105: Contagem do tempo para a chegada do Apocalipse



³⁸⁷ (GLEISER, 2001, p.17)

Fonte: *Dark*, Temporada 3, Episódio 8

A série, entretanto, segue um outro caminho do longa cult do início deste século. Embora tome *Donnie Darko* (2001) e *De Volta para o Futuro* (1985) como referências de filmes sobre viagens no tempo e sobre apocalipse (no caso do primeiro longa), a narrativa de ficção seriada traz uma abordagem mais científica, verossímil e, simultaneamente, calcada nos pilares simbólicos cristãos que tanto marcaram a Alemanha. Talvez, justamente por ser germânica – nacionalidade que, como vimos anteriormente, tem um histórico mais profundo e místico com o cristianismo que os Estados Unidos, por exemplo, de onde surgem os dois filmes supracitados, cuja base cristã tem uma ética mais “desencantada” – é que se entende o porquê da narrativa ser constituída de forma mais esotérica e holística.

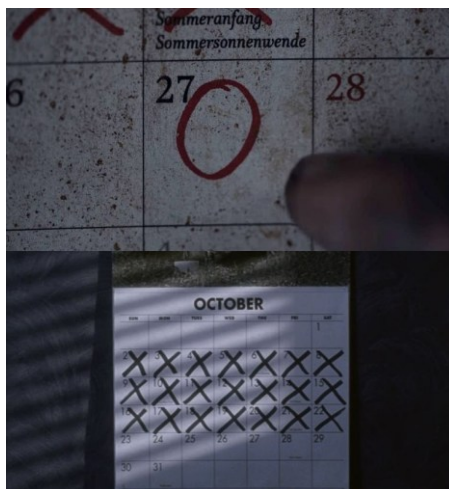
As influências de *Donnie Darko*, contudo, são notórias. Elas estão desde a personalidade melancólica dos protagonistas *Donnie* e *Jonas* – tomados como adolescentes psicologicamente perturbados (Figura 106); a marcação dos dias que faltam até o apocalipse (Figura 107); o dia e horário em que o fim do mundo ocorrerá (Figura 108); os livros que explicam sobre as origens científicas das viagens no tempo (Figura 109); a morte da amada dos protagonistas (Figura 110); o coelho como símbolo da morte (Figura 111); personagens sem um olho (Figura 112); as cartas que revelam segredos ou acontecimentos do futuro (Figura 113); os sofás em lugares públicos improváveis (Figura 114); até ao figurino dos personagens (Figura 115).

Figura 106: *Donnie* e *Jonas*, respectivamente, tomam medicamentos psiquiátricos



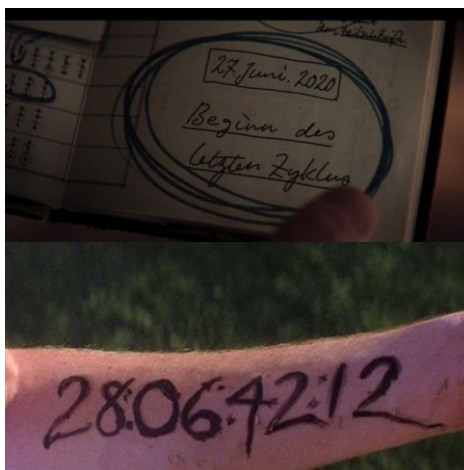
Fonte: Reprodução/Internet

Figura 107: Calendários em *Dark* e em *Donnie Darko*, respectivamente, em contagem regressiva



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 108: Dias e horários do fim do mundo são previamente conhecidos em *Dark* e *Donnie*



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 109: Livros sobre viagens no tempo em *Dark* e *Donnie Darko*, respectivamente



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 110: A morte das amadas dos protagonistas em *Dark* e *Donnie Darko*, respectivamente



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 111: Coelhos representando a morte em *Dark* e *Donnie Darko*, respectivamente



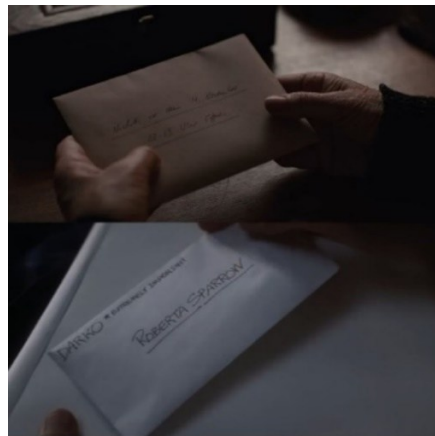
Fonte: Reprodução/Internet

Figura 112: Personagens com apenas um olho funcional em *Dark* e em *Donnie*, respectivamente



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 113: Cartas revelam segredos e conduzem destinos



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 114: Sofás em lugares improváveis



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 115: Figurinos semelhantes entre as produções



Fonte: Reprodução/Internet

Apesar das influências de *Donnie Darko*, o apocalipse na narrativa de ficção seriada funciona de maneira distinta, como afirmei. Isso porque, enquanto no longa, como em outras narrativas, a destruição do mundo é algo que está fora do controle dos envolvidos – e está, muitas vezes, ligada a uma “imposição” cósmica esperada, aqui ele é provocado: a solução mágica advém da tentativa de reordenamento do tempo, realizada pelo viés científico e secular, dispensando, assim, uma salvação de escatologia religiosa/messiânica, embora o discurso e as referências sejam oriundos dessa perspectiva. Ou seja, a execução é científica, mas o pensamento é mágico. Outro ponto importante é que os personagens adotam para si o viés moderno de tempo – ou seja, de que este é linear e progressivo. Contudo, é a circularidade do tempo que se impõe. O apocalipse aqui ocorrido é apenas mais uma vez, entre inúmeras outras vezes. Ainda assim, os personagens atuam como agentes que tentam conduzir o conserto das coisas, colocando-as (ou tentando colocá-las) em seu “lugar certo,” na interface do mundo diegético. Para isso, criam uma máquina do tempo e agem para que tudo ocorra como deveria ser – mantendo ou destruindo os mundos.

Explicações científicas sobre o apocalipse aparecem no discurso da série de forma transversal, muitas vezes didática, mas mantendo o tom de necessidade do intento escatológico e, simultaneamente, afirmando a perplexidade ante aos eventos catastróficos ali vivenciados. Isso também é ressaltado pela busca por entendimento

do ocorrido pelos cientistas ou personagens que estão fora do contexto daqueles diretamente envolvidos. Vejamos dois discursos científicos sobre as causas e consequências do Apocalipse, sendo o primeiro, uma notícia na rádio e o segundo, o diálogo entre as duas *Claudias*, uma de cada mundo – personagens que são cientistas e donas da usina nuclear em seus respectivos mundos:

Cientistas do mundo todo ainda procuram respostas sobre os eventos catastróficos do dia 27 de junho de 2020. O epicentro da tragédia teria sido a pequena cidade de *Winden*. **Cientistas franceses acreditam que no dia 27 de junho, o mundo tenha ficado parado por um nanossegundo. Isso poderia ter resultado na divergência das marés, dando origem aos maremotos ao redor do mundo, fenômenos meteorológicos e panes nos sistemas elétricos. O que, por sua vez, explicaria a queda maciça dos aviões e a interrupção do fornecimento de usinas nucleares no mundo.** Não há sinais de estabilização da situação. (DARK, Temporada 3, Episódio 2)

Claudia 2: Jonas abriu a passagem em 2020. O Jonas mais velho a havia fechado em 2019, após ter sido aberta pela primeira vez no verão de 1986. **Nos três momentos, restos de célio foram deixados no túnel. Um componente da matéria escura.**

Claudia 1: **A meia-vida.**

Claudia 2: Em cada ciclo, nesses três momentos, **o célio é trazido para o túnel antes de se deteriorar completamente. Ele se expande ao infinito.**

Claudia 1: Assim que a passagem foi criada...

Claudia 2: E deve permanecer assim para sempre. Tudo deve acontecer de novo. **O Jonas deve levar a matéria para a passagem e a abertura de um barril na usina deve causar o apocalipse.** Tudo nesse loop se repete. Vida e morte. (DARK, Temporada 3, Episódio 5, grifo nosso)

Ambos os discursos apresentam perspectivas distintas da ciência sobre o apocalipse. É certo que muitas das superstições e dos medos causados por misteriosos fenômenos celestes foi anestesiada pelo acúmulo do conhecimento científico. Gleiser destaca que, ainda que a intenção final das narrativas apocalípticas fosse a promessa de paz e justiça para os fiéis, “a ênfase em cataclismos celestes transformou os céus em potenciais carrascos. A tão esperada e terminada transição entre a existência física e a redenção ou a danação eterna será prenunciada pelo caos

celeste, o inferno que virá dos céus”³⁸⁸. Esse argumento é levantado pela notícia divulgada na rádio: há a perspectiva de que os sinais do Fim, ou a punição divina, vêm dos céus, trazendo não a paz eterna esperada aos virtuosos, mas o sofrimento, o caos e destruição aos pecadores.

Mesmo com todo o progresso existente, ou talvez, devido a ele, “vários outros desafios e mistérios apareceram e continuarão a aparecer. [...] Um cientista pode considerar a permanência do desconhecido como uma consequência da inextinguível criatividade da Natureza – ou, mais clinicamente, como uma expressão das limitações da razão humana”³⁸⁹. É o que ocorre, por exemplo, no diálogo entre as *Claudias* nos mostrando que uma sabia, mas de forma restrita e limitada, acerca dos fundamentos da destruição ocasionada. Isso vai ser essencial para a narrativa, pois essa busca pela compreensão total acerca do ocorrido fará a versão da *Claudia* idosa pôr um fim a todo o nó de sofrimento. A presidente da usina usa o apocalipse e a brecha que ele causa para usar os dois grupos que lutam pelo domínio do tempo e, assim, poder desvendar todo o mistério: o de que a resolução da situação vivida por ambos os mundos, a origem, encontra-se em um terceiro mundo.

O panorama dualista presente no apocalipse também ocorre aqui: os maus serão punidos; os bons e eleitos, redimidos. Embora não se possa identificar qual das duas seitas que concorrem pelo controle do tempo, o *Sic Mundus* e o *Brit Lux*, são do Bem ou do Mal – visto que se autointitulam da luz e acusam os opostos de trevas, além de operarem sob modos escusos e antitéticos – ambos esperam que o apocalipse sirva a seus desígnios: ou seja, que destrua seus rivais. O Juízo Final, na série, parece ser a garantia de que estará no paraíso aquele que puder controlar o tempo, que souber usá-lo a seu favor, a fim de que isto sirva para o reordenamento das coisas. O intento de pôr ordem no mundo para que ele chegue próximo ao ideal dos personagens, próximo ao que entendem por paraíso, é a principal motivação para a construção da máquina do tempo e, consequentemente, para o uso da ciência. Isso é revelado, por exemplo, no diálogo abaixo, em que *Noah* explica o propósito da construção da máquina do tempo:

³⁸⁸ (GLEISER, 2001, p.46)

³⁸⁹ (GLEISER, 2001, p.28)

Helge: Por que Deus iria querer tudo isso?

Noah: Por que Deus iria querer tudo isso? Quem já olhou o inferno, como você, não se livra mais dele. Ele faz parte de você. E a ideia de Deus, de Jesus, o Salvador, torna-se uma esperança. Todos os que conhecem a escuridão buscam a luz, **mas Deus não existe. Não foi Deus quem criou esse buraco entre nós. Deus não tem um plano. Não existe um plano. Lá fora só existe o caos. Dor e caos. As pessoas são ruins, maliciosas, maldosas. A vida é um espiral de dor e o mundo deve acabar.** Mas isto aqui é a nossa arca. E eu sou Noé. **Se pudermos colher essa energia mudaremos o mundo. E então decidiremos o destino, longe de todo o mal e toda a dor. Criaremos uma máquina do tempo que reorganiza tudo, o começo e o fim.**

Helge: Mas se não existe Deus, por que acreditamos em uma mentira?

Noah: Porque preferimos uma mentira à dor. (DARK, Temporada 2, Episódio 6, grifo nosso)

Sob a perspectiva do personagem, a vida e o mundo estão condenados. O cosmos está completamente corrompido e o caos reina junto aos maus. A existência é vista como um eterno sofrimento. A única saída é a destruição – e a ciência poderá criar, a partir disso, um paraíso. A proposta irreal de uma vida sem disfunções é salientada pela utopia moderno-científica, que aparece aqui a partir da promessa de um mundo melhor, em que o presente e a vida tal qual se apresenta são negados em contraposição a um futuro profético. Profecia, aliás, que o *Noah* ressalta para Elisabeth, sua esposa, na esperança de que possam, ulteriormente, encontrar a filha perdida e reconstruírem o lar destruído (o que não acontece): “O paraíso é livre de dor e sofrimento. Tudo o que já fizemos é deixado para trás. Toda dor que já sentimos é apagada. E todos os mortos vivem. Adam cumprirá a promessa dele. A passagem será aberta” (DARK, Temporada 3, Episódio 7).

A reorganização do todo, assim, é necessária para a formação de uma nova base, livre do infortúnio e dos reveses. A figura divina é completamente relegada: a esperança é laica, secular, científica, mas o discurso permanece religioso e proselitista, mostrando os resquícios da fé fundamentalista e religiosa também na linguagem científica.

O simbolismo presente na profecia apocalíptica também aparece. O próprio personagem *Noah*, na primeira temporada, apesar de ser um reverendo é visto como

o Anticristo, ou seja, uma figura do Apocalipse de João que engana os fiéis e os leva ao caminho do Mal, desviando os eleitos do verdadeiro percurso. O Anticristo é, nas palavras de Nogueira, uma figura arquetípica que “encarnará todos os poderes demoníacos de sedução e engano”³⁹⁰. A trama aponta isso de forma indireta, imagética e discursiva, porém sutil, quando o personagem *Estrangeiro*, em conversa com o cientista *Tannhaus* acerca da simbologia do número 33, fala que esta é a idade com que o Anticristo começa a reinar e a imagem do *Noah* é exposta na tela (Figura 116). Contudo, apesar de o roteiro apontar *Noah* como o Anticristo, o personagem também é vítima do imbatível e impetuoso poder do tempo, pois ainda que tente manipulá-lo e controlá-lo por meio de aparatos, o tempo se impõe como força que não pode ser mudada, sugerindo o esfacelamento da liberdade humana ante aos desígnios da natureza.

Figura 116: O Anticristo



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 7.

A esperança teleológica vai além das lembranças e dos sonhos e parece ser fundamental para o desenvolvimento da trama. A fé na ideia de que o futuro será melhor, melhoria proporcionada pelos pressupostos científicos de reordenamento do mundo e criação do Paraíso na terra, parece consolar os personagens e justificar suas ações escusas – sacrifícios deverão ser realizados no presente para que o tempo vindouro seja como deveria ser. Gleiser salienta que a esperança que o humano parece precisar faz com que nos imaginemos imortais como os deuses, tendo domínio da vida e da morte. “Para isso nós criamos o infinito e o eterno, dedicando-nos de

³⁹⁰ (NOGUEIRA, 2008, p.64)

corpo e alma à nossa fé, qualquer que ela seja”³⁹¹. Contudo, a vida não é controlável nem ordenável: em sua matriz, ela é a própria instabilidade e impermanência. Mas esse fato parece não ser aceito pelos personagens, tampouco pelo projeto moderno, que busca o ideal de perfeição, salientado pela série também no discurso de *Tannhaus*: “O paraíso. Todo desastre pode ser desfeito. Toda dor extinta antes mesmo de existir. Um mundo perfeito. Sic Mundus Creatus Est” (DARK, Temporada 3, Episódio 2).

As mesmas arguições do *Tannhaus* e do *Noah* sobre o reordenamento do mundo, visto que ele não é o único “Anticristo” – ou seja, aquele que quer adaptar o mundo a seu modo – aparecem também no discurso do *Estrangeiro*, quando este afirma que: “Se o portal funcionar, poderemos usá-lo para achar a origem. O momento que causou tudo isso. E, quando acharmos a origem, vamos destruí-la com tudo o que vem dela. Esse é o paraíso” (DARK, Temporada 3, Episódio 7). A percepção de que a máquina do tempo trará o paraíso na terra sempre é reiterada – a ciência é capaz de reconstruir e reparar o mundo, a vida, a história. A reparação, porém, parte do indivíduo, não da sociedade. Isso é o que aparece na carta em que a personagem *Martha* do mundo paralelo envia ao *Jonas*, mas sob outra perspectiva:

Martha: Querido *Jonas*, **você prometeu que consertaria tudo**. Quero que saiba que vai conseguir. Jamais deixe de acreditar que há um jeito de sair desse labirinto. Um jeito de salvar a mim e a você. Mas temos que fazer sacrifícios e passar por coisas inimagináveis para finalmente romper esse nó. Cada destino nesse nó está ligado ao outro. Um fio, vermelho como o sangue, que conecta todas as nossas ações. **Na luz e na sombra. Mas o apocalipse deve acontecer. Você precisa me deixar morrer para que eu possa viver. Devemos abandonar algumas coisas para que retornem a nós depois**. Somos um par perfeito. Nunca duvide disso. (DARK, Temporada 3, Episódio 6)

A ideia de paraíso e apocalipse são distintas para os personagens a depender do seu grau de envolvimento com a trama. No diálogo supracitado, temos a percepção de que o fim está ligado a um novo começo. O apocalipse é citado como um par de opostos: a destruição, a morte, o fim levam à criação, à vida, ao renascimento. Sob esse viés, a série vai além da perspectiva cósmica ou cosmológica, atribuindo um

³⁹¹ (GLEISER, 2001, p.17)

papel psicológico e subjetivo ao apocalipse. O término das situações é visto também como início de outras, mas, simultaneamente, ambas as perspectivas representam a mesma coisa, ou seja, fins e começos são iguais. Vemos isso, por exemplo, também no discurso de Bartosz, na terceira temporada:

Bartosz: Início e fim. É estranho pensar que ambos podem ser o mesmo.

Noah: Sic mundus creatus est. Assim foi criado o mundo. Você não acredita mais na profecia?

Bartosz: Eu acredito na ironia do destino.

Noah: Adam diz que tudo deve acontecer como sempre aconteceu. Devemos carregar a cruz por mais pesada que seja. Em seis dias, o paraíso começa e o inferno na terra termina.

Bartosz: Às vezes me pergunto se paraíso e inferno não são a mesma coisa. (DARK, Temporada 3, Episódio 1)

Em outros diálogos, porém, os personagens – já cansados pela interminável busca da perfeição em um mundo vindouro, mas se deparando com o encontro de frustrações dessas tentativas no presente – mudam a perspectiva acerca do futuro, enxergando as coisas com um olhar menos encantado, como nos diálogos abaixo:

Martha: Sic Mundus... O que é isso?

Estrangeiro: O pai do velho Tannhaus tentou resgatar uma pessoa dos mortos: a esposa dele. **Ele sabia que a possibilidade de viajar no tempo significaria a redenção do mundo, que todo erro poderia ser evitado antes de acontecer. Mas isso não traz a redenção, só a condenação.**

Martha: Estão todos mortos no meu mundo. Não deixo de pensar que poderia fazer diferente. (DARK, Temporada 3, Episódio 3)

Adam: O velho Tannhaus acreditava piamente em criar um paraíso onde seríamos livres do nosso destino e livres da nossa dor. Um mundo fora do seu e do meu mundo. Mas eu finalmente percebi o que é o paraíso de verdade: escuridão eterna, onde nada existe. Mas, para isso, o apocalipse precisa acontecer. No meu mundo e no seu. [...] Os dois mundos apagarão um ao outro. Aniquilação absoluta.

Martha: Você é maluco.

Adam: **Não há esperança, nem redenção, nem paraíso.** Nós somos errados. Você e eu. No meu mundo e no seu. (DARK, Temporada 3, Episódio 6)

A perspectiva lunar, trágica, sombria, anti-utópica – ou, talvez, mais real – levam alguns personagens ao desespero e acabam por investir em um modelo niilista

de visão de mundo, em que a aniquilação absoluta e o nada são a única verdade, são o verdadeiro paraíso. O ideal abstrato de perfeição disponível pela ciência, cujo objetivo “é obter o conjunto final de leis que descrevem todos os fenômenos naturais”³⁹²; e o de perfeição disponível na religião, que nos aproxima “da perfeição moral de Deus”³⁹³, são completamente extintos nesse diálogo. Ao desencantamento de alguns, porém, o contexto geral dos personagens segue sendo o de que o apocalipse é necessário para impedir a continuação do fluxo contínuo de sofrimentos, mesmo que ele leve, inclusive, à aniquilação apregoada por alguns. Para outros personagens, porém, é necessário evitar completamente a destruição, pois é justamente ela que levará ao colapso da situação em que vivem os personagens. Ou seja – o apocalipse ao invés de destruir o mal, acaba por provocá-lo. Assim, o melhor é evitá-lo, como vemos nos discursos do diálogo abaixo:

Martha meia-idade: Você pode mudar isso. **Vocês podem mudar isso. Os barris na usina provocam o apocalipse. Vocês precisam impedir que sejam abertos.**

Jonas: O que fazemos, então? Eva disse que existe um jeito de desatar esse nó, que há um jeito de Martha viver. A minha Martha!

Martha meia-idade: Ela mentiu para você. Não há como salvar os dois mundos. Você precisa escolher um. **O apocalipse daqui há dois dias pode ser evitado. Vocês podem impedi-lo. Eles viverão. Todos eles. Mikkel viverá. Não era isso o que você queria? Mas, em troca, você deve deixá-la: a sua Martha. O seu mundo. Viu o que aconteceu com você lá, o que você fará, o que o Adam fará.** (DARK, Temporada 3, Episódio 4)

Quando afirma que todos os personagens viverão caso haja a interdição do apocalipse, a protagonista se refere ao fato de que, caso ocorra, haverá apenas sobreviventes e não serão todos. Há um livro (Figura 117) cujas páginas são proféticas e que indica o que irá ocorrer antes, durante e após o apocalipse. Também destaca segredos e destinos dos personagens – revelando, por exemplo, onde estão os filhos perdidos de alguns personagens. As últimas páginas do livro, contudo, foram rasgadas, o que provoca desorientação e guerra entre sujeitos na busca por entender como será o fim das coisas. O escrito profético foi redigido pelo personagem *Infinito*,

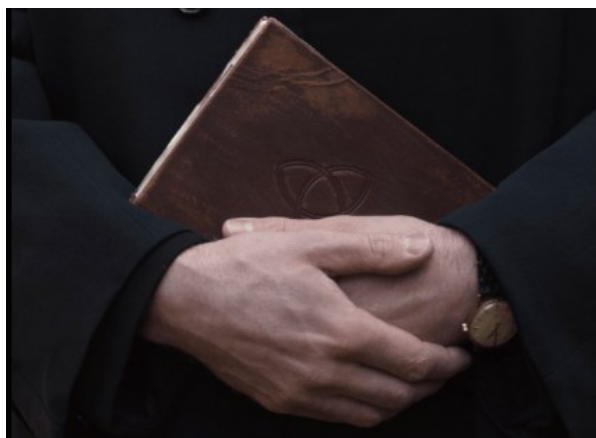
³⁹² (GLEISER, 2001, p.17)

³⁹³ (GLEISER, 2001, p.17)

filho de *Adam* e de *Eva*, a pedido da mãe. Como, na guerra entre as seitas, *Eva* sai em vantagem por se beneficiar da brecha no tempo e saber como funcionará o apocalipse, ela acaba por influenciar o modo como o mundo de Adam irá lidar com as consequências, manipulando e conhecendo todos os passos do seu principal oponente.

Os sobreviventes do Apocalipse no mundo de Adam, assim, funcionam como os eleitos que serão arrebatados e que legarão o mundo vindouro – um mundo, porém, que não é paradisíaco, mas completamente destruído e sem perspectiva, devido ao desbaratamento nuclear. Como vimos no primeiro capítulo desse estudo, na crítica acerca do resultado da busca teleológica proposta pela série, o apocalipse leva a uma distopia não esperada pelos personagens e o cenário ao invés de paradisíaco é desolador.

Figura 117: Livro cujas páginas indicam a data do Apocalipse



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 7

Mas antes que o cenário caótico ocorra, os experimentos pré-apocalípticos acabam gerando consequências que são tratadas como pragas. Se na perspectiva bíblica e religiosa, como vimos, as pragas demonstram o desequilíbrio cósmico e cosmológico, aqui o desequilíbrio também é apontado, mas não como castigo divino que pune os ímpios pelas suas transgressões e, sim, como resultado do movimento de ir contra a natureza. Ao invés de gerar vida, gera morte: assim, crianças são mortas (Figura 118), pássaros caem mortos do céu (Figura 119) e ovelhas aparecem mortas (Figura 120). Todas essas ocorrências são, aparentemente, sem explicação para a

maioria da população de *Winden*, embora os que estão diretamente envolvidos saibam o que, de fato, se passa na cidade. As pragas aqui são laicas, seculares, mas destrutivas, assim como no âmbito religioso.

Figura 118: Crianças encontradas mortas



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Figura 119: Pássaros caem do céu



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8

Figura 120: Ovelhas mortas



Fonte: *Dark*, Temporada 2, Episódio 6

Na série, elas adquirem o sentido de sinal, aviso ou alerta do desequilíbrio ocasionado pelos experimentos científicos realizados pelos personagens. A interferência (ou a tentativa de) no decurso do tempo provoca consequências que ressoam na vida e trazem a morte. Essas exortações da própria natureza mediada pela ciência indicam o caminho de destruição que os personagens estão trilhando. Embora os assuste, todavia não parece surtir efeito ante o desejo imparável de reparação do mundo e da vida que os persegue. A esperança pelo Paraíso que o Apocalipse promete os faz continuar a querer que ele venha.

Considerações Finais

Na trilha de pesquisa construída, pude salientar diversos aspectos do chamado pensamento mágico que se conectam aos tempos modernos e que se fazem presentes ainda hoje. Ao longo do percurso, o ideal de racionalidade iluminista da lógica burguesa foi contrastado por outras perspectivas que entendem o ser humano não como um ser ponderado, íntegro e com uma precisão teleológica, mas sim, que ressaltam as suas cisões, dicotomias, vulnerabilidades, sentimentos e angústias interiores.

Nesse processo, a busca pelo espiritual e uma certa aversão aos intentos modernos e científicos têm tido efeitos consideráveis e aparecido sob diferentes formas como, por exemplo, na resistência cristã, no surgimento do romantismo, no desenvolvimento do pietismo, nos elementos esotéricos, na construção estética do expressionismo e nas reformulações da mitologia sob a forma discursiva ou imagética. Como destacado ao longo da pesquisa, esse modo de pensar pode ter consequências perversas e retrógradas, quando destacam elementos conservacionistas e passadistas – ou mesmo quando apoiam o autoritarismo.

Contudo, esse modo de pensar pode oferecer um outro lado que não o prosaico, e sim o poético, cujas imagens geram uma diversidade de manifestações e uma multifacetada, ampla e simbólica perspectiva acerca de uma compreensão imaginária e mitológica do mundo. Ao longo desse estudo, procurei evidenciar, a partir da série *Dark* e, sobretudo, das camadas existentes em um certo diagnóstico do pensamento alemão, o peso da modernidade sendo posta em xeque; suas estruturas

e caminhos sendo criticados e relativizados desde o seu início até os dias atuais. A crítica a ciência iluminista e prometeica, ou seja, uma ciência que interfere na natureza sem aprender com ela, também aparece em grande parte do desenvolvimento desse estudo.

Ao salientar as raízes políticas, culturais, mitológicas, simbólicas, sociais e imaginárias oriundas do pensamento alemão (mas não só) e do inconsciente coletivo, que reverberam no nosso cotidiano também a partir das narrativas de ficção seriada, entendo que *Dark* se apresenta como um produto televisual complexo de grande importância dentro da infinidade de outros produtos do mesmo gênero.

Oriunda de um contexto em que a rapidez, a instantaneidade e a fragmentariedade formam a égide do contemporâneo, a série *Dark* se compõe de uma pluralidade de referências, arcos temporais e ritmo lento (que exige atenção plena), servindo como símbolo de antagonismo ao *modus operandi* atual e se comparando à estrutura que os movimentos artísticos que lhe precederam estão sedimentados, sobretudo o romantismo e o expressionismo. Ao longo desta pesquisa, as mais diversas nuances em que esta produção cinematográfica alemã se desenvolveu foram observadas, sendo ressaltadas as questões míticas e místicas que a compõem.

Analisei, por exemplo, que a ideia de modernização científica é exibida como impositiva, desumana e desalentadora: ao invés de levar ao progresso apregoado pelo ideal iluminista, encarcera os personagens no tempo e no espaço. A esperança no devir é completamente destituída de sentido, visto que a série aponta para o aniquilamento distópico do mundo e de sua criação. Sob esse aspecto, a redescoberta romântica do sombrio aparece em *Dark* a partir da conexão com o sagrado por meio da religião, mas isso também ocorre por meio da magia, artes esotéricas, feitiçaria, alquimia, astrologia, numerologia, seitas iluminadas – sobretudo esta última. Tudo o que é segredo, mistério e oculto é destacado na narrativa como sendo o caminho para o encontro com a verdade.

Dessa forma, vemos uma produção complexa e repleta de uma linguagem metafórica, simbólica e mítica, cuja manifestação de símbolos religiosos e esotéricos é exaustiva – e isso se dá por meio de elementos como a triquetra, o triângulo, a tábua de esmeralda, a árvore cabalística e o oroboros, por exemplo, como pude mostrar no

decorrer da pesquisa. Essas imagens, carregadas de significados múltiplos e aliadas ao contexto diegético, formam um amálgama de mensagens cifradas reiterativas cujos sentidos e significados não são dados, mas requer conhecimento prévio ou posterior. A narrativa move o espectador para que encontre as suas próprias revelações, dentro do que há de oculto nas entrelinhas da série.

No decorrer do processo investigativo, pudemos perceber, a partir da narrativa, o retorno ao pensamento mágico de diversas maneiras: o Gênesis e o Apocalipse se mesclam como passagens que se entrelaçam e formam um todo. O reordenamento do tempo, a criação e a destruição do mundo também estão conectados: a circularidade e a repetição atuam como agentes que retroalimentam as situações diegéticas, vivenciadas dentro de uma perspectiva obscura, sombria e enigmática.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus: contra os pagões*, parte I. Petrópolis: Vozes, 2019a.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Jandira, SP: Principis, 2019b.
- ALMEIDA, Paula Thaís Paiva. SILVA JÚNIOR, Stamberg José da. Tempo, memória e esquecimento na série Dark. *Revista Temática*, Ano XVIII, n 04, abril/2022 – NAMID/UFPB
- ARAÚJO, Fábio R. A tábua de esmeralda: viajando pela antiguidade com Hermes e Jesus Cristo. Clube de Autores: Rio de Janeiro, 2020.
- AUMONT, Jacques. [et al] *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.
- BATORI, Anna: “Everything is Connected”: Narratives of Temporal and spatial transgression in Dark. In: VIEW. *Journal of European Television History and Culture*, Jg. 10 (2021), Nr. 19, S. 112– 124.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BONSANTO DIAS, André. SILVA JÚNIOR, Stamberg José da. A escuridão na penumbra do abismo: espectros do expressionismo alemão em Dark. *Revista Abusões*, nº 16, ano 07, UERJ, 2021
- BROD, Marta; WALDRICH, Bruna de Souza. Narrativas transmídia: os princípios do storytelling inseridos na série Dark, da Netflix. Trabalho de Conclusão de Curso, Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, UNISOCIESC, Santa Catarina, 2021

- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Brasília: Rocco, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de deus: mitologia ocidental*. Tradução Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: com Bill Moers*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adair Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CÁNEPA, Laura. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 78-89, jul. 2010.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.
- COHN, Norman. *Cosmos, caos e o mundo que vira: as origens das crenças no Apocalipse*. Tradução Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CULLER, Jonathan. *Literary theory*. New York: Sterling Publishing, 2009.
- ECO, Umberto. *Innovation and repetition: between modern and post-modern aesthetics*. Source: Daedalus, 1985.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FERNÁNDEZ, Antônio Alaminos. El diseño audiovisual de lo siniestro en la serie Dark. *MHC Journal*. Vol. 12, Año 2021, artículo nº 6 (173) - págs 119 a 140
- FRAZER, James. *The golden bough: a study in magic and religion*. Oxford World's Classic, 2009
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969
- _____. "O inquietante". In: *Obras completas*, vol. 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Totem e Tabu*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.
- FRONZA, Marcelo. A websérie Dark como artefato da cultura histórica: a estrutura de sentimento dos jovens relacionada aos conflitos sociais e ambientais na perspectiva da ficção científica. *Rev. Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades*, Teresina, v. 1, n. 3, p. 6-25, set./dez. 2019
- GLEISER, Marcelo. *O fim da terra e do céu: o apocalipse na ciência e na religião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre análise filmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Abril, 2010
- GOETHE, J.W. *Afinidades Eletivas*. São Paulo: Abril, 2012.

- GORDON, Flavio. O que é o gnosticismo (Parte 2). *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 de set. de 2019. Coluna Vozes. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/flavio-gordon/o-que-e-o-gnosticismo-parte-2/> Acesso em: 05 de nov. 2024
- GREENBLATT, Stephen. *Ascensão e queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GUINSBURG, Jacob (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993
- HAN, Byung-Chul. *Bom entretenimento: uma desconstrução da história da paixão ocidental*. Tradução de Lucas Machado. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019
- HARTMANN, Marie-Odile. *Ariadne contra o minotauro*. Tradução Verônica Sügger. São Paulo: Edições SM, 2006.
- HESSE, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Tradução Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução: Maria Luíza Appy. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- KOHATSU, Lineu Norio. Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. *Impulso*, Piracicaba, 23(57), 103-118, maio - set. 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma historia psicológica del cine alemán*. Traducción de Héctor Grossi. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Ángel A. (2021). Dark: ¿una serie de televisión apocalíptica “marginal” en la época del streaming?. *Sintaxis*, (7), 188–209, 2021.
- MAIA, Márcia. *Os evangelhos gnósticos*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARIM, Caroline Izidoro; SILVA PINTO, Arthur da. As religiões afro-brasileiras enquanto objeto de resistência. *Revista Cultura Teológica*, ano XXVIII, nº 96, mai-ago 2020.
- MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Köln: Taschen, 2012.
- MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista Matrizes*. n. 2. jan./jun. 2015.
- MOURA, Victoria Barros; SASSE, Pedro. O gótico e a figura do duplo em "USS CALLISTER". *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 12, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.47826. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/47826>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- MÜLLER, Lutz. *O herói: a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

- MURARI, Lucas de Castro; PINHEIRO, Fábio Francener. O expressionismo alemão e suas múltiplas devirações americanas. *O Mosaico: R. Pesq. Artes*, Curitiba, n. 7, p. 132- 144, jan./jun., 2012.
- NASTASI, Sérgio Lima dos Santos. Dark e a iminência do fracasso: uma nova geração no future? *Revista Páginas de Filosofia*, v. 9, n. 1, p. 135-147, jan/jun. 2020
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2014.
- NOGUEIRA, Paulo. O que é apocalipse. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- O'CONNEL, Mark. *Interpretação e significados dos símbolos*. Tradução Débora Ginza. São Paulo: Lafonte, 2021
- PAGELS, Elaine. Adão, Eva e a serpente. Tradução: Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012
- PAREDES, Lenin Vladimir. El eterno retorno: análisis de la concepción temporal en la serie Dark de Netflix. *PAAKAT: Revista de tecnología y sociedad*, v. 9, n.16, 2019.
- PASTOREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: Senac, 2011.
- PIRES, Valéria Fabrizi. Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus, 2008.
- RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo*: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.
- RODRÍGUEZ FIDALGO, Maria Isabel [et all]. La plataforma Dark.Netflix como ejemplo de estrategia de amplificación de la transficcionalidad transmedia. *Revista de Comunicación* vol.20 no.2 Piura set.-feb. 2021
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Tradução: Rômulo Argentiére. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2022.
- SILVA, Marcel. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, n. 27, p. 241-52, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. A fragmentação na série Dark: o ser, o espaço e o tempo. In: SILVA, Lourdes Ana Pereira; GUARANHA, Manoel Francisco; BASEIO, Maria Auxiliadora (Org.). *Identidades ficcionais: narrativas literárias e televisivas*. Covilhã: LabCom Comunicação & Artes, p. 149-166, 2020.
- VARGAS, Herom; CORRÊA, Angela Miguel. Recapitulações na série original Netflix Dark: alterações na estrutura narrativa tradicional televisual. *Revista Iatinoamericana de la comunicación*, v. 17, p. 246-257, 2019.
- VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VON ZUBEN, Marcos de Camargo; SILVA JÚNIOR, Stamberg José. O nó(s) que nunca desata: o fio de Ariadne e o labirinto do autoconhecimento em Dark. *Revista Comunicação & Informação*, n. 23, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/66175>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- VON ZUBEN, Marcos de Camargo; SILVA JÚNIOR, Stamberg José da. Ressentimento e Eterno Retorno na série Dark. *Revista Mídia E Cotidiano*, 15(2), 208-233, 2021

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1991.