



REFLEXÕES SOBRE O AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA DO CONHECIMENTO A PARTIR DA SÉRIE DARK

Stamberg José da Silva Júnior ¹

RESUMO

Entendendo o audiovisual enquanto produção logopática, ou seja, aquela capaz de, por meio dos afetos/sensações (pathos) produzir conhecimento (logos), pretendemos discutir a imagem como “elemento essencial de acesso ao mundo” (CABRERA, 2006, p. 16). Não se trata simplesmente de se emocionar com o produto audiovisual, mas de encontrar nele um potencial cognitivo capaz de auxiliar a percepção subjetiva e a apreensão do conhecimento nos indivíduos. Podemos conhecer algo sobre o mundo e sobre nós mesmos a partir da tela do cinema, afinal “apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana possa ser transformada em uma natureza puramente lógica” (NIETZSCHE, 2004, p. 38). Assim, na compreensão de que não há por que excluir as artes, a literatura e o cinema em seus intuitos de esclarecimento conceitual, de acordo com as suas diferentes possibilidades expressivas, é que pretendemos discutir como as narrativas de ficção seriada podem produzir conhecimento a partir de uma experiência lógica e afetiva simultaneamente. Para isso, tomaremos como exemplo a primeira temporada da série Dark (2017), presente no serviço de streaming da Netflix.

Palavras-chave: Audiovisual, Narrativas de Ficção Seriada, Nietzsche, Conhecimento Dark.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa debater o intercâmbio entre o conhecimento, o cinema e a educação a partir da primeira temporada da narrativas de ficção seriada Dark (2017). Sintomas do tempo contemporâneo, as narrativas seriadas “se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, que estão florescendo em muitos países” (JOST, 2012, p.29). As séries possuem uma universalidade antropológica e um realismo emocional que aproximam o espectador. A compreensão dos impactos midiáticos na propagação de ideias reveste-se de importância na medida em que entende-se o papel desta no

¹ Mestrando em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Especialista em Ciência Política pelo Centro Universitário Uninassau Recife. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



cotidiano dos sujeitos, refletido por meio de processos simbólicos e de significação que influenciam direta ou indiretamente a forma como estes lidam com a existência.

Eleita em votação popular, em 2020, com 80% dos cerca de 2,5 milhões de votos pelo site de referência em audiovisual, o *Rotten Tomatoes*, como a melhor série da *Netflix*, *Dark* é uma produção alemã que reporta, direta ou indiretamente, a conceitos filosóficos, científicos, mitológicos, artísticos e literários. A série, que possui uma estrutura não-linear, é marcada por uma complexidade narrativa e uma singularidade estilística que a diferencia entre as outras - não apenas pela sofisticação do enredo, mas pelo conjunto da obra em si. Longe de limitarmos às múltiplas facetas que a narrativa possa apresentar, buscamos, neste artigo, uma hermenêutica comparativa que nos auxilie na compreensão da série sob o viés da filosofia de Nietzsche. A ideia de Eterno Retorno do pensador aparece explicitamente nos discursos dos personagens da primeira temporada de *Dark* (2017). Conforme abordaremos aqui, esse conceito está diretamente ligado a um outro: o do Ressentimento, que permeia implicitamente a produção. É a partir dessa chave que tencionamos analisar a narrativa em questão.

É substancial entender os processos contemporâneos de constituição da identidade e da subjetividade ontológica do sujeito a partir das plataformas online de séries e filmes. Além disso, buscamos realizar uma investigação sobre a apreensão do conhecimento no contexto de educação não-formal, visando discutir de que forma isso ocorre nas novas formas de experienciar o audiovisual. Utilizaremos autores da Comunicação e da Filosofia para discutir os temas abordados.

METODOLOGIA

A metodologia do artigo servirá de uma revisão de literatura de autores que já pensaram caminhos metodológicos para o entendimento do audiovisual enquanto formador de conhecimento. Assim, nos utilizaremos de reflexões teóricas de pensadores e pesquisadores dos campos da Comunicação e da Filosofia.

A partir disso, visamos realizar uma análise filmico-discursiva que perpassa a tessitura dos conhecimentos filosóficos que possam ser obtidos por meio da série *Dark*.



Com base na analogia, dissertaremos acerca da relação entre o pensamento do filósofo Nietzsche e a narrativa seriada a que nos propusemos a analisar.

REFERENCIAL TEÓRICO

O uso dos meios de comunicação transforma a organização espaço-temporal da existência humana, criando formas de agir e interagir que não estão mais ligadas ao compartilhamento local comum. Essa arena livre de limitações espaciais e temporais, cria produtos da indústria das mídias cada vez mais acessíveis aos indivíduos em todo o mundo, como acontece com as narrativas de ficção seriada em serviços de streaming como a Netflix. Devido a uma série de inovações técnicas associadas aos meios de comunicação, as formas simbólicas passaram a ser produzidas, reproduzidas e distribuídas numa escala sem precedentes, trazendo novas formas de experienciar e interagir.

As narrativas de ficção seriada possuem uma universalidade antropológica e um realismo emocional que aproximam o espectador. Trata-se “de um imaginário transcultural o que irriga a bacia semântica das séries contemporâneas” (AZUBEL, 2017, p.15). Esse imaginário pode trazer conceitos filosóficos extemporâneos e transcender os limites espaço-temporais e epistemológicos, realizando uma influência significativa nas produções audiovisuais, além de apresentar formas de conceber, vivenciar e experimentar a realidade. As séries demandam um certo esforço cognitivo dos espectadores para a compreensão do que está sendo mostrado em tela. Parte desse esforço cognitivo está em compreender informações deliberadamente incompletas ou obscuras; como também em acompanhar diversos fios narrativos, que levam a complexidade de elementos cruciais a um nível mais desafiador.

O acesso a conteúdos de diferentes perspectivas simbólicas pode ser capaz de produzir experiências consideráveis na formação subjetiva e identitária do indivíduo, uma vez que além dos produtos dispostos no catálogo do serviço de streaming, a possibilidade da escolha torna o processo de autoformação ainda mais auspicioso. Esse esforço cognitivo, que muitas vezes esteve ligado a uma razão lógica do pensar, traz na



narrativa seriada um outro tipo de experiência: a logopática. A racionalidade logopática do cinema contribui para modificar a estrutura do saber intelectual. Consiste em deixar-se afetar por uma coisa dentro dela mesma, em uma experiência vivida. Não há dúvidas que certas dimensões da realidade não podem ser ditas e articuladas racionalmente, mas antes, sensivelmente, alterando nossa maneira de enxergar a existência.

Somos capazes de compreender conceitos a partir da imagem ao estabelecermos contato com algum tipo de arte que nos traga um impacto sensível e que tenha um valor cognitivo e argumentativo a partir de experiências fundamentais ligadas à condição humana. Os problemas filosóficos, por exemplo, muitas vezes ligados ao raciocínio lógico, podem ir além do entendimento “frio” se entendermos que também é preciso experienciá-los, vivê-los, sofrê-los, sentindo que nossas bases são afetadas radicalmente por estes (CABRERA, 2006, p.25). O emocional não destrói o racional, mas antes, redefine-o. Entendendo que o cinema é a plenitude da experiência vivida que potencializa as possibilidades conceituais, podemos afirmar que este instaura uma experiência indispensável ao desenvolvimento do conceito a partir dos impactos que realiza.

Sintomas do tempo contemporâneo (JOST, 2012, p.23), as narrativas seriadas se constituem de conteúdos simbólicos, semânticos, reais e imaginários que criam uma experiência aberta para que o indivíduo possa apreender o conhecimento por meio dos afetos produzidos pela imagem. A experimentação logopática produzida pela narrativa seriada pode gerar, assim, um conhecimento que o contato direto com o mundo ou com a racionalidade lógica não permitiria obter, visto que o impacto emocional que provoca, coloca em pauta as contradições do humano, suas vivências, complexidades, paradoxos, ambiguidades e verdades - ainda que de forma fictícia ou ilusória.

O paradigma iluminista - entendido aqui a partir de uma lógica em que a ciência constrói um discurso cartesiano do conhecimento - cede, no caráter logopático, a uma ligação afetiva e, ao mesmo tempo lógica, que pode trazer esclarecimentos intelectuais e cognitivos a partir das emoções ali propiciadas. Dessa forma, é possível compreender



processos de cognição que, por meio da dimensão simbólica e imagética, alteram a formação das subjetividades e identidades dos indivíduos contemporâneos.

O audiovisual “vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para uns e menor para outros” (CARRIÉRE, 2006, p.20), como argumenta Jean Claude Carrière (2006) em *A Linguagem Secreta do Cinema*. Para o autor, essa linguagem - a memória de imagens - “pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que a de palavras e frases” (CARRIÉRE, 2006, p.22). Segundo Thompson (1998), os indivíduos interpretam as formas imagético-simbólicas das mídias e as incorporam na compreensão que eles têm de si mesmos e dos outros, usando-as como veículos para reflexão e auto-reflexão. De acordo com o autor,

Apropriar-se de uma mensagem é apoderar-se de um conteúdo significativo e torná-lo próprio. É assimilar a mensagem e incorporá-la à própria vida - um processo que algumas vezes acontece sem muito esforço, e outras vezes requer deliberada aplicação. É adaptar a mensagem à nossa própria vida e aos contextos e circunstâncias que normalmente são bem diferentes daqueles em que a mensagem foi produzida” (THOMPSON, 1998, p. 45)

Ao recepcionar mensagens midiáticas, os indivíduos podem, ativamente, modificar suas subjetividades a partir da experiência de formação cognitiva produzida por aquelas. Nesse processo que se faz de forma lenta e paulatina, o indivíduo retém algumas dessas mensagens e esquece outras: algumas, inclusive, tornam-se fundamento de ação e reflexão, enquanto outras se perdem no fluxo e refluxo de imagens e ideias (THOMPSON, 1998, p.46). O acesso a conteúdos de diferentes perspectivas simbólicas pode ser capaz de produzir experiências significativas na formação do indivíduo, uma vez que além dos produtos dispostos no catálogo do serviço de streaming, em nosso caso, a possibilidade da escolha torna o processo de autoformação ainda mais estimulante.

As experiências da Netflix sugerem que, quando dispõem do recurso de escolher qualquer filme de uma seleção de dezenas de milhares, os clientes não se limitam a mergulhar nos nichos de documentários sobre a Segunda Guerra Mundial para nunca mais sair. Ao contrário, tornam-se extremamente ecléticos em



suas preferências, redescobrimo os clássicos num mês e migrando para a ficção científica no outro (ANDERSON, 2006, p. 188)

Assim como Larrosa (1994), entendemos que a experiência de si é constituída a partir das narrativas - seja a que fazemos de nós mesmos, seja as que vemos ou ouvimos. Segundo o autor, “o que somos ou, melhor ainda, o sentido de quem somos, depende das histórias que contamos e das que contamos a nós mesmos. Em particular, das construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e a personagem principal” (LARROSA, 1994, p.52).

Dessa forma, é de fundamental importância a compreensão da dimensão simbólica trazida pela narrativa seriada como um espaço de educação não-formal que intervém na formação das subjetividades e identidades dos indivíduos que têm acesso a esse conteúdo. Aqueles se tornam viajantes no tempo e no espaço, envolvidos em um intercâmbio de experiências mediadas de outros tempos e lugares com suas próprias experiências cotidianas. As mensagens que os espectadores recebem podem ser relacionadas com as informações já antes possuídas – e isso gerar um embate interno a partir de um novo ponto de vista.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

“Acreditamos que o tempo decorre de forma linear, que ele avança uniformemente para sempre até o infinito. Mas a diferença entre passado, presente e futuro não passa de uma ilusão. O ontem, o hoje e o amanhã não são consecutivos, mas estão conectados em um círculo infinito. Tudo está conectado” (DARK, 2017). O trecho, que inclui uma clara referência ao pressuposto da teoria da relatividade de Albert Einstein, além da própria temporalidade visualizada por Nietzsche, é narrado no capítulo inicial de *Dark*. A série, cuja própria constituição não segue uma narrativa linear possuindo três linhas temporais distintas (2019, 1986, 1953) na primeira temporada, é protagonizada por *Jonas Kahnwald* (Louis Hoffmman) que aos 16 anos vivencia a perda do pai, *Michael Kanhwald* (Sebastian Rudolph), morto em suicídio.



Sem conseguir lidar com a dor de seu sofrimento, Jonas é atormentado primeiramente pelos demônios das lembranças do pai e depois pelo desaparecimento de seu amigo *Mikkel Nielsen* (Daan Liebreuz). O sumiço de *Mikkel* é o segundo de uma sequência de casos que acontecem na cidade de Winden, na Alemanha, após 33 anos sem nenhuma ocorrência semelhante. A localidade - que abriga moradores repletos de segredos e não-ditos (ressentidos), presos em suas dores do passado - possui uma usina nuclear cujo subterrâneo é marcado por cavernas. Nas grutas, é possível encontrar um portal (em cuja entrada está escrito “Sic Mundus Creatus Est” ou “Assim o Mundo foi Criado” em latim) que pode levar o viajante 33 anos antes ou depois da data em que se encontra. Jonas descobre o mapa das cavernas, recebendo a ajuda oculta do personagem inicialmente chamado de *Estrangeiro* (Andreas Pietschmann), que na verdade é o seu eu 33 anos mais velho. Assim, parte em busca de *Mikkel*, que havia sumido próximo às cavernas. Ali, Jonas viaja do ano de 2019 ao de 1986 e descobre que seu amigo está vivendo naquele tempo. Avista-o de longe, mas quando tenta se aproximar o *Estrangeiro* aparece e explica que, na verdade, *Mikkel* cresceria em 1986, se casaria com *Hannah* (Maja Schone) - mãe do *Jonas* - e se tornaria seu pai, o *Michael*. Impactado com o que acabara de ouvir, o adolescente entra em um estado de tristeza cada vez maior por não conseguir aceitar seu destino, já que a notícia também implicaria no fim de um possível romance com *Martha Nielsen* (Lisa Vicari), irmã de *Mikkel* e agora, tia do próprio *Jonas*; e também resultaria na exclusão da sua existência, já que se levasse o pai, enquanto criança, de volta para 2019, o mesmo não conheceria sua mãe e ambos não teriam tido o próprio *Jonas*.

Ainda assim, inconformado com o seu passado e sem conseguir aceitar tal como foi, *Jonas* volta às cavernas para tentar salvar o pai, mesmo que isso representasse a morte de si. No entanto, acaba sendo surpreendido por *Noah*, que o prende no bunker e por meio de uma máquina do tempo, o faz viajar até 2052, não podendo este voltar à época em que estava. Nos outros núcleos da narrativa, acompanhamos o policial *Ulrich Nielsen* (Oliver Masucci) - pai de *Mikkel* e, portanto, avô de *Jonas* - que já havia vivido o desaparecimento de seu irmão *Mads Nielsen* (Valentim Oppermann) quando criança e agora também parte em busca do filho nas cavernas. O personagem encontra o portal e



viaja 66 anos antes de 2019, ou seja, em 1953. Acreditando que o culpado pelo sumiço das crianças era *Helge Doppler* (Hermann Beyer) - um idoso considerado “demente” que é sogro de *Charlotte Doppler* (Karoline Eichorn), a chefe do Departamento de Polícia - procura por ele 66 anos antes e o ataca. Convicto da morte de *Helge* (filho do dono da usina nuclear e em 1953, quando violentado, ainda uma criança), *Ulrich* tenta voltar a seu tempo acreditando que o falecimento do garoto evitaria o fato de, no futuro, *Helge* sequestrar seu filho e os outros desaparecidos. No entanto, *Helge* fica apenas gravemente ferido e *Ulrich* é preso no tempo (em 1953) e encarcerado na prisão pelo policial *Egon Tiedemann* (Sebastian Hulk), acusado pelo crime que acabara de ter cometido.

Egon é pai de *Claudia Tiedemann*, que em 1953, quando criança, dá aulas a *Helge* e em 1986 é a presidente da usina. Ao assumir o maior cargo de liderança do estabelecimento industrial, *Claudia* começa a desconfiar das atividades nucleares daquele lugar, já que os números divulgados não correspondem à quantidade de energia nuclear utilizada ali (muito superior). *Claudia* é mãe de *Regina Tiedemann*: em 1986, uma adolescente nerd que sofre com a pressão da genitora e com o bullying dos colegas de classe. Dentre eles, *Ulrich* e *Katharina Nielsen* (no futuro, pais do *Mikkel* e avós do *Jonas*) que atacam *Regina* acreditando que ela havia contado à Polícia que o rapaz havia estuprado a namorada, quando na verdade *Hannah* (no futuro, mãe de *Jonas*, viúva de *Michael*) o havia feito, já que sempre foi apaixonada por *Ulrich* e visava destruir o relacionamento dele com *Katharina*. Enquanto estava sendo atacada, *Regina* é defendida por *Aleksander*, seu futuro marido. Juntos, eles terão um filho chamado *Bartosz*. Em 2019, *Ulrich* e *Hannah* mantêm um caso extraconjugal que acaba sendo descoberto por *Katharina*, gerando um clima de tensão entre os três. Nesse mesmo ano, *Ulrich*, em busca de seu filho e antes de ficar preso no tempo, vai ao hotel no qual *Regina* é proprietária. Ela, injustiçada e ressentida por anos pelo fato dele nunca ter lhe pedido desculpas pelo ataque em 1986, conta para *Ulrich* quem havia feito a denúncia que o havia levado a ser preso quando jovem: a própria *Hannah*, sua amante.

A filha de *Ulrich*, *Martha*, namora com o filho de *Regina*, *Bartosz*, mas é apaixonada por *Jonas*, seu sobrinho (eles, no entanto, não sabem que são parentes: só



saberão, justamente, quando revistarem o passado). *Bartosz* descobre o sentimento entre os dois quando *Noah* se aproxima e conta-lhe. *Noah* se apresenta como um reverendo que mostra a *Bartosz* que conhece tudo o que estava acontecendo e que aconteceria no futuro. O homem é responsável pelo desaparecimento das crianças: ele se utiliza de uma máquina do tempo para isso, fazendo com que o ciclo se repita.

A série, portanto acompanha as fraturas dolorosas das famílias *Doppler*, *Kahnwald*, *Tiedemann* e *Nielsen*, imersas em seus segredos, não-ditos, ressentimentos e na negação da vida enquanto tal. Presos em uma teia de feridas que não cicatriza, os personagens tentam alterar o passado ou o futuro acreditando que assim a vida ficaria melhor - algo caro na filosofia nietzschiana: a impossibilidade de alterar o passado, mas de aceitá-lo e viver o agora. O ressentimento, portanto, parece ser o afeto básico de boa parte das ações dos personagens na série, que por não conseguirem lidar com suas dores, tentam recriar o que passou ou alterar isso. “Essa cidade é um câncer”, dizem vários personagens sobre o lugar onde habitam. A ligação do município de *Winden* com uma doença se dá justamente pela debilidade psico-fisiológica contida na metástase de um re-sentimento presente em personagens que não se escutam, que não buscam a si: que adoecem em suas obscuridades.

É no episódio intitulado *Vidas Duplas*, que a série apresenta a ideia de Eterno Retorno. O relojoeiro *Tanhaus* explica ao *Estrangeiro*, o Jonas 33 anos mais velho, como a ideia de Nietzsche poderia estar relacionada ao Big Bang e ao Big Crunch (conceitos da Física que envolvem a expansão e contração das partículas do universo). O personagem, que na narrativa é supostamente o autor do livro *Uma Jornada através do Tempo*, acredita que o cosmos seria um emaranhado caótico do qual não há escapatória e que as ações e reações se repetiriam eternamente em um ciclo sem fim. Sua neta, a personagem *Charlotte Doppler*, no outro núcleo da trama, também apresenta - de forma muito rápida - o conceito nietzschiano a *Ulrich*, afirmando que os acontecimentos pareciam retornar, e que seu avô havia desenvolvido ideias justamente a partir do Eterno Retorno de Nietzsche. Todo o enredo da série parece girar em torno de ciclos que se repetem sequencialmente de forma infinita e eterna. Os personagens, porém, parecem não aceitar os nós de suas condições e, portanto, carregam “o peso mais



pesado”, como afirma Nietzsche em seu famoso aforismo no qual define o Eterno Retorno.

Para Nietzsche, o que nos transtorna não é o sofrimento humano em si, mas antes, a ausência de sentido deste. Por não sabermos lidar com isso, com a vida assim como ela é, construímos a cristalização da ideia da verdade e fechamos quaisquer frestas de expansão da vontade de potência (ou pelo menos a inibição da expansão da força) e paralisamos nas cores sombrias de nossa existência, no lado obscuro do ser. Ao abrirmos espaço para a memória, o passado nos alcança e reflui dentro de nós, tornando a dor “o mais poderoso auxiliar da mnemônica” (NIETZSCHE, 2001, p.43). É como se o que passou não se esvaísse, mas permanecesse obstruindo o presente e impedindo o futuro em sua máxima plenitude. Nesse estado geral de morbidez, o sujeito do ressentimento, incapaz de esquecer, sofre incessantemente recordando de forma pungente suas experiências desagradáveis.

Nessa situação de declínio afetivo e fisiológico, gera-se um asfixiante círculo vicioso, pois, quanto mais o indivíduo “fraco” se ressent, por causa da sua incapacidade de transformar o seu estado de inércia numa atividade efetiva, mais ele se entristecerá, degradando-se moralmente por tal circunstância. (BITTENCOURT, 2011, p.12)

Assim, não conseguindo digerir os sentimentos e vivendo numa culpa contínua, o homem do ressentimento impede a força voraz do esquecimento, elemento fundamental para viver a vida em toda a sua potência. Sem o esquecimento, não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança e orgulho, argumenta Nietzsche. O esquecimento, nesse sentido, impossibilita o caráter contínuo das experiências cotidianas, tornando-se o pressuposto essencial para as ações presentes. Sendo o esquecimento o vigilante psíquico que delimita a ação por intermédio do domínio sobre ela, quando não exercido em sua plena função, traz como consequência uma debilidade da ação.

Nietzsche argumenta que os ressentidos são sofrendores que fruem a própria desconfiança, acarretando em prejuízos para si mesmos. Para o autor, esses tipos revolvem as vísceras de seu passado e seu presente “atrás de histórias escuras e



questionáveis, em que possam regalar-se em uma suspeita torturante, e intoxicar-se de seu próprio veneno de maldade” (NIETZSCHE, 2019, p. 117). Sem conseguir prosseguir, o homem do ressentimento e da memória vive à mercê do medo de se arriscar. Imerso dentro de si e por não conseguir ter um armistício consigo mesmo, tenta reviver as sensações entrando em um abismo ainda maior nos seus sofrimentos. Suas feridas se auto-retroalimentam a partir de um escurecimento do horizonte no presente. Sendo a memória uma reprise do ontem, o ressentido torna-a uma barreira para afirmar a vida enquanto tal. Sintetizando-se em uma estanque característica de si, o sujeito do ressentimento nutre na memória uma intensa força afetiva anteriormente experimentada, que gera inércia e impede a capacidade deste de auto-superar-se e seguir adiante, pois a vida é movimento.

O Sim à vida, fundamental para a experiência desta em sua plenitude, implica justamente em ressignificar o passado e as dores a partir do entendimento destes como peças-chave para o crescimento do ser. “É uma fórmula da suprema afirmação, um dizer “sim” sem reservas, mesmo ao sofrimento, mesmo à culpa, mesmo a tudo o que é problemático e estranho na existência” (DIAS, 2011, p.34). Redimir-se e ir além da memória e do ressentimento, implica na compreensão do sofrimento como inerente à condição humana: é na superação de si que o homem torna-se aquilo que é. Enfrentar as questões do ressentimento e da memória, em termos gerais, corresponde a criar as condições para o fortalecimento do homem. Para isso, é preciso entender que somos responsáveis pela nossa própria existência, que uma censura pelo fracasso na vida deve valer só para nós, não para qualquer outra força superior. “Não precisamos da fantasia do mundo supraterrâneo, pois a tarefa de nos tornarmos um ser humano é o realmente inaudito.” (SAFRANSKY, 2011, p.31).

Nesse sentido, o esquecimento é condição natural de um ser humano que assimila e digere de forma ativa as suas experiências. Ele é a ponte para a compreensão de uma vontade de potência afirmativa do instante-agora. Logo, um outro modo de conceber a temporalidade, que não seja por meio da linearidade - já que esta é a manifestação principal do ressentimento e do espírito de vingança contra a vida (MECA, 2013, p.188) - pode ser um caminho para a redenção do ressentimento. O



tempo linear propõe sempre a expectativa pelo futuro, que pode se tornar um *telos* (o olhar fixo no ulterior, a negação do poder do instante); ou um passado retrógrado, no qual reviver as feridas na memória é mais seguro do que abrir-se para o novo. Nietzsche, então, propõe o conceito de Eterno Retorno.

Em linguagem metafórica, o filósofo trágico aponta para a imagem de um universo que assombra conforme seus ciclos: uma vida que pode vir a repetir-se infinitamente. A ideia do autor é a de que isso se torne um imperativo existencial, uma afirmação incondicional do aqui-agora. O ponto crucial em sua filosofia é que possamos nos utilizar servir do potencial criador/destruidor do momento presente a fim de que a vida se torne uma obra de arte – uma espécie de criação de si mesma intensificada por um ativo querer desta existência da forma como ela se apresenta. Em várias passagens, mas principalmente no aforismo 341 de *A Gaia Ciência*, intitulado “O peso mais pesado”, Nietzsche (2013) revela quão surpreendente poderia ser para todos nós o retorno dessa mesma vida: amaríamos a nossa condição ou amaldiçoaríamos a nossa existência?

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

A ideia de um retorno da mesma vida tal como ela se apresenta, durante a eternidade, é uma hipótese que poderia ser considerada como uma potencialidade para a



plenitude e intensidade desta existência: fazer o indivíduo considerar como elemento fundamental cada dor, cada alegria: considerar o instante-já como extraordinário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de ficção seriada podem ser utilizadas pelos espectadores de maneira a compreendê-las, apreciá-las e integrá-las em suas vidas a partir de atributos sociais e subjetivos de quem as assiste (THOMPSON, 1998, p.102). O conhecimento audiovisual, caracterizado por uma adesão afetiva (ESQUENAZI, 2011, p.30) e que, segundo Azubel (2018), exerce uma “relação frequentemente íntima em que desejos e medos são projetados naqueles que vivem os dramas, as aventuras, as situações ficcionais” - é capaz de propiciar soluções lógicas, epistêmicas e “moralmente abertas e problemáticas para as questões filosóficas que aborda” (CABRERA, 2006, p.33).

Ainda que esteja no campo do imaginário e da ficção, as narrativas seriadas apresentam ideias que podem simular a verdade e/ou a realidade, mas isso não incompatibiliza seus intuitos de esclarecimento intelectual. Ao contrário, sabe-se que a própria Filosofia, como também a Psicanálise, aceitam que o caminho para a verdade pode vir de ilusões ou suposições extravagantes. “Até a ciência está cheia de simulações” (CABRERA, 2006, p.37). As imagens que surgem nas narrativas seriadas podem entrar pelas nossas entranhas e ir direto ao cérebro, interpelando-nos conceitualmente por meio da afetividade àquilo que não compreenderíamos logicamente.

Os conteúdos simbólicos e semânticos das séries, atrelados a conceitos filosóficos podem, inclusive, ser utilizados como fomento para discussões nos contextos escolar e acadêmico, visto que as sensações provocadas pelas narrativas seriadas podem levar o indivíduo a uma reflexão logopática, permitindo-o pensar, conhecer e sentir o mundo de forma geral, a si mesmo e ao outro.



REFERÊNCIAS

AZUBEL, Larissa. **Uma série de contos e os contos em série: o imaginário pós-moderno em Once Upon a Time**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: Uma Introdução à Filosofia através dos filmes**. Brasília: Rocco, 2006.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche como psicólogo**. São Leopoldo. Editora da Unisinos, 2001

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

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

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: Silva, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MECA, Diego Sánchez. **Nietzsche ou a eternidade do tempo**. Cad. Nietzsche, São Paulo, v. 33, p. 181-196, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das letras, 2004. Tradução de Paulo César de Souza.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

_____. **Ecce homo**. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

_____. **Para a genealogia da moral**. Tradução: Oswaldo Giacóia Júnior. São Paulo: Scipione, 2001.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. **Nietzsche e Daring: ressentimento, vingança e justiça**. Dissertatio, UFPel [33, 2011] 147 -172. 2008. In: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8721> Acesso em: 04 agosto 2020.



SAFRANSKI, Rudüger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.