

O estranho desejo de viajar – o witz (chiste) nas narrativas de *Wanderlust* (BBC-Netflix, 2018) e *Master of None* (Netflix, 2015)

Aline Magalhães Pinto*

*As palavras são um material plástico com
que se pode fazer de tudo.*
(Sigmund Freud)

Resumo

O texto toma como ponto de partida os estudos em que Reinhart Koselleck toma o ‘mundo dos sonhos’ como objeto historiográfico para, expandindo essa possibilidade, considerar os processos psíquicos que atravessam a linguagem e a tornam algo diverso daquilo que acontece na dimensão que entendemos como realidade histórica. Exploramos essa hipótese, a partir da reflexão freudiana sobre o chiste (Witz), elaborando alguns aspectos da dinâmica psíquica envolvida no desejo de viajar inscrito nas narrativas das séries de streaming *Wanderlust* (BBC-NETFLIX, 2018) e *Master of none* (NETFLIX, 2015).

Palavras-chaves: Narrativa; Ficção; História; Sonho; Desejo.

Abstract

The text takes as its starting point the studies in which Reinhart Koselleck takes the dream as a historiographical object to, expanding this possibility, consider the psychic processes that permeate language and make it something different from what happens in the dimension that we understand as historical reality. We explore this hypothesis, based on Freud's reflection on the joke (Witz), elaborating some aspects of the psychic dynamic involved in the desire to travel inscribed in the narratives of the streaming series *Wanderlust* (BBC-NETFLIX, 2018) and *Master of none* (NETFLIX, 2015).

Keywords: Narrative; Fiction; History; Dream; Desire.

Em *Terror e sonho*, artigo incluso no célebre *Futuro Passado*, Koselleck afirma ser impossível transferir o instrumental psicanalítico da terapia individual ao diagnóstico social ou à análise histórica. Ao tratar dos relatos dos sonhos, o historiador anuncia o mundo onírico

* Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

como “um terreno empírico em que a *res factae* e *res fictae* estão misturadas entre si de forma extraordinariamente tensa”¹: sem oferecer uma representação real, os sonhos fazem parte da realidade da vida e se encontram num ponto limítrofe da racionalidade histórica. Não por outro motivo, *o sonho pode ser material para o historiador capaz de tratar a dimensão antropológica contida em suas imagens-testemunhos*. Em um texto posterior, *Ficção e realidade histórica*, Koselleck retoma os argumentos de *Terror e sonho* e a problemática onírica para afirmar que considerar os sonhos implica reconhecer que, no mínimo, há um trânsito entre as dimensões da realidade histórica e da ficção: “É evidente que os relatos que esses sonhos narram não se sujeitam à alternativa forçosa entre realidade ficcional ou realidade histórica”.²

Em ambos os textos, Koselleck está a elaborar um tratamento teórico para a relação entre ficção e história. Mais especificamente, o historiador alemão procura refletir sobre as configurações históricas que tornaram a relação entre fato e ficção uma relação de alternância excludente:

Na história clássica do tópico, a *res fictae* transforma-se em poética, a *res factae* é imputada ao historiador; formulando a questão de maneira mais polêmica, uma tem a ver com o que parece, a outra com o ser: “*Si fingat, peccat in istoriam; si non fingat, peccat in poesin*”. Dessas posições extremas derivam duas posições modelares, que atribuem ou à história ou à arte poética o nível mais alto. Assim, uma considera que a escrita da história tem um conteúdo de verdade mais elevado do que o da poesia, pois quem se entrega aos *res factae* deve mostrar a própria realidade, enquanto as *res fictae* induzem à mentira (...). Do ponto de vista da teoria do conhecimento, a descuidada metáfora do espelho foi retomada devido à outra posição, que se apoia em Aristóteles. É conhecido que Aristóteles desfavorecia a história face à poética, porque aquela se orientava apenas pelo transcurso do tempo, em que várias coisas sucedem, como justamente sucede. A poesia, ao contrário, visa ao possível e ao geral. Como formulou o Aristóteles do século XVIII, Lessing: “As ocasionais verdades da história nunca podem ser a prova das verdades necessárias da razão”, a veracidade interna do sentido tem, por conseguinte, uma força maior do que a verdade supostamente histórica, que, muitas vezes, é apenas duvidosa³.

¹ KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: *Contraponto*; Ed. PUC-Rio, 2006: 251

² KOSELLECK, R. [Do original “*Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit*”, comunicação ao “Germanistentag”, Düsseldorf, 1976. Primeira publicação in *Zeitschrift für Ideengeschichte*, I, 2007, pp. 39-54. Republicado in *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten* Carsten Dutt (organ. e posfaziador), Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2010, pp.80-95.] Tradução de Luiz Costa Lima, sob a supervisão de Doris Offerhaus [no prelo]: s/p.

³ *Ibidem*.

O estranho desejo de viajar...

A situação em que se encontra a relação entre ficção e realidade histórica permitem ao historiador alemão traçar dois ângulos reflexivo:

i) a extração das consequências teóricas do fato de que a antítese entre fato e ficção é um *topos* e esse *topos* tem a sua história – onde encontramos, como uma nebulosa, a historicidade da ficção. Isso é, a experiência socialmente compartilhada que, reiteradamente, transforma fato e ficção em um par antitético é compreendida como histórica e inter-relacionada com aquilo que, historicamente, se entende por ficção. A coordenação entre a facticidade e ficcionalidade constitui, portanto, um objeto de reflexão teórica;

ii) historicamente, da relação entre ficção e realidade histórica derivam duas vias: a) os textos ficções como condicionados pela realidade histórica (a ficção como reflexo); b) os textos ficcionais como configuradores de realidade (a ficção como instância do pensamento). Destaca-se, para Koselleck, o papel decisivo da modernidade como contexto fundamental na medida em que a separação longamente fermentada a partir do século XVIII não se dá entre ficção e facticidade e sim entre uma realidade histórica e testemunhos e elaborações verbais. Porque a modernidade é justamente o momento em que a realidade se torna histórica, isso é, a realidade passa a ser produzida pelo tipo de associação específica entre tempo e ação humana – em que o papel do sujeito está ligado à ação que se desenvolve no tempo histórico. “No século XVIII, a partir do momento em que a história dos tempos modernos abriu um novo horizonte de expectativas e um novo espaço de experiência, também a poética e a escrita da história foram correlacionados de outro modo”⁴.

Não deixa de ser curioso que tanto em *Sonho e Terror* quanto em *Ficção e Realidade histórica*, o autor interrompa o desenvolvimento dessa argumentação de forma relativamente abrupta para introduzir relatos de sonho e sua problematização.

Talvez isso aconteça porque, como também notou Michel De Certeau⁵ ou ainda Dominick LaCapra⁶, outros historiadores igualmente atentos à reflexão teórica, o material psíquico, quando considerado índice de disposições antropológicas, fornece um substrato especial para o trabalho do historiador: a psique guarda os traços do momento em que a linguagem emudece ou, em outras palavras, do ponto que se torna incontornável a consciência de ser precedido por aquilo que lhe dá a capacidade de projetar-se, movimento que torna a

⁴ Ibidem.

⁵ DE CERTEAU, Michel. *Histoire et psychanalyse entre Science et fiction*. Paris, Gallimard, 2012.

⁶ LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

história uma categoria da realidade e da reflexão. Esse substrato, quando devidamente manuseado, permite refletir teoricamente sobre a relação entre facticidade e a ficcionalidade. Para Koselleck, está claro: o sonho funciona como um caso-limite que leva ao centro da questão: os relatos de sonhos são pequenas narrativas que nunca se sucederam e ao mesmo tempo, algo ali detém realidade histórica. Antes que os sonhos fossem lembrados na forma de uma narrativa, se consumaram no espaço interno dos que sonhavam; ou, em outras palavras, os sonhos aconteceram pré-verbalmente, imagetivamente, como um movimento dinâmico que se realiza na interioridade daquele que sonha. Um sonho abre camadas a que não se deixam reduzir a estrutura narrativa com que se apresentam⁷.

A hipótese que motiva nosso texto é a de que a potência que Koselleck percebeu nos sonhos não se restringe a eles. O que Koselleck chama de “mundo dos sonhos” e as camadas abertas por eles são um material psíquico pelo qual podemos tematizar a dinâmica inscrita no desejo: impulso antropológico que demanda, afetiva e simbolicamente, uma configuração à imaginação para o sujeito. Sendo assim, propomos, como uma manobra teórica, fazer uma transposição arquitetônica que expanda a problemática onírica que o estudo de Koselleck aborda até o chiste (witz)- vamos assim, em direção a Freud, uma vez que é a dinâmica inconsciente - ou o movimento compulsivo de investimentos em representações como presente e em contínua operação no âmago da realidade psíquica -, que está na base da determinação dos sonhos, sintomas e manifestações psíquicas de toda ordem e, que desconhecida pela consciência, permanece em nós, alheia a nós, e como tal, encontra-se invisível e inaudível. Bem entendido fica que, como afirmamos no início da argumentação, o instrumental psicanalítico da terapia individual não pode ser transposto para a historiografia e ciências sociais. Todavia, sem considerar os processos psíquicos que atravessam a linguagem e a tornam algo diverso daquilo que acontece na dimensão que entendemos como realidade histórica, estamos mais distantes de compreender como as ficções, por meio de procedimentos que lhe são próprios, permitem produzir um saber particular a respeito da experiência humana e suas temporalidades.

Seguindo a exploração dessa hipótese e sustentando a tensão entre a representação histórica e a representação ficcional, vou tratar de duas séries da provedora global de filmes e

⁷ KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006: 253

O estranho desejo de viajar...

séries de televisão via streaming, a Netflix: *Wanderlust* e *Master of none*, com o objetivo de refletir um pouco sobre o desejo. Não sobre o desejo em geral, mas sobre um desejo configurado de maneira específica ao redor da imagem da Viagem.

Para isso, vou seguir o seguinte traçado:

1. Expor os propósitos narrativos das séries, isso é, seus respectivos enredos e problemáticas; para isso, vou me valer tanto da descrição interna de suas intrigas, quanto de um apanhado rápido acerca da recepção especializada;
2. Introduzir, também de forma breve, o chiste (Witz) - no contexto do pensamento freudiano;
3. Mostrar como, nessas narrativas seriadas, o desejo de viajar, pode ser interpretado como um chiste.

A primeira coisa que se manifesta, ao aproximarmos *Wanderlust* e *Master of None*, é o fato de ambas serem consideradas, em termos da expectativa da audiência, como séries inovadoras ou, nos termos de definição e busca da própria plataforma NETFLIX, como programas excêntricos, peculiares e espirituosos. A inovação mais saliente está na composição dos protagonistas. Mais especificamente, no enfoque dado a eles: Joy, interpretada por Toni Collette e protagonista de *Wanderlust*, é uma mulher de 50 anos, retratada não como uma mãe ou profissional bem-sucedida e sim, a partir de seu desejo sexual. Dev – protagonista de *Master of None*, interpretado por Aziz Ansari, que é também um dos autores e em quem a série se inspira livremente (o ator-autor a considera semi-autobiográfica) -, é um ator filho de imigrantes indianos que, estando na casa dos trinta anos, é retratado a partir da forma como vivencia problemas comuns do cotidiano de uma pessoa de sua idade (futuro profissional, relacionamentos afetivos com parceiros sexuais, amigos e família). Essas séries são classificadas como excêntricas e peculiares porque, no horizonte de expectativas da audiência, é excêntrica e peculiar uma narrativa seriada em que a protagonista de cinquenta anos coloque seu desejo sexual como prioridade ou em que o protagonista de enredos e tramas que envolvam o cotidiano urbano pertença a uma minoria étnica.

Compartilhando esse primeiro traço, as duas séries possuem formatos bem distintos: *Wanderlust* seria mais propriamente uma mini-série dramática, composta por seis episódios, serializados ao redor de um arco principal, com duração de sessenta minutos cada um. Por sua vez, *Master of None* é uma “ série de meia-hora”, formato que no passado recente era

destinado quase exclusivamente às comédias, mas que na segunda década do século XXI, principalmente a partir de *United States of Tara* (2009-2011, Prime Video) e *Girls* (2012-2017, HBO GO), passou a suportar narrativas que misturam drama e comédia do cotidiano dando “origem” à melancólica comédia romântica de TV e, de fato, agora, várias séries mesclam situações cômicas e angustiantes ao contar histórias de amor (*Love, Please like me... etcs*). *Master of none* possui duas temporadas com dez episódios cada uma. Por razões de economia textual, tomarei como objeto de análise os seis episódios de *Wanderlust* e a primeira temporada de *Master of None*.

Ainda nos mantendo sob a superfície desse material que serve de objeto de análise, podemos dizer que as duas séries, à sua maneira, representam, por meio de uma fina sintonia entre bons diálogos e boas atuações, uma composição destemida e “descolada” acerca das idas e vindas das vidas de seus personagens, o que consolida uma abordagem cool e progressista de algumas nebulosas contemporâneas (o que vem muito a calhar em tempos de um mal disfarçado obscurantismo moral).

Vejamos um pouco a respeito da forma como essa composição foi recebida. *Wanderlust*, escrita pelo jovem dramaturgo inglês Nick Paine, despertou, na imprensa, sentimentos distintos: Renaud Machart, do *Le Monde*, evoca a série como um *petit bijou psy*⁸ em que se engendra uma variação inusitada do incômodo tema da família disfuncional. Troy Patterson, do *The New Yorker*, a classifica como uma espécie de telenovela de autoajuda (*Self-Help Soap Opera*)⁹, que visa encenar – sobretudo para mulheres com mais de quarenta anos, uma filosofia prática de amor, sexo e autocompaixão. Indo na mesma direção, Henrique Haddefinir, do site Omelete¹⁰, afirma que a série é extremamente verborrágica e que, ao final das contas, não discute as possibilidades de um relacionamento aberto – o que deveria ser o tema central. Para ele, a série é “bem escrita, bem atuada, bem dirigida e elegante. Ela só não é sobre o que diz ser.” Para Mike Hale, do *The New York Times*, a série ataca, com elegante leveza, as tradicionais fragilidades da tradicional instituição do matrimônio – focando na pouco

⁸ https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2018/10/31/wanderlust-petit-bijou-psy-de-la-bbc_5377146_1655027.html

⁹ <https://www.newyorker.com/culture/on-television/wanderlust-reviewed-toni-collette-in-a-self-help-soap-opera>

¹⁰ <https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/wanderlust-1a-temporada#:~:text=Wanderlust%20n%C3%A3o%20%C3%A9%20sobre%20casamento,muito%20E2%80%93%20em%20pautar%20essas%20quest%C3%B5es.>

O estranho desejo de viajar...

debatida questão da autoestima da mulher de meia-idade, além de ter o mérito extra de não fugir das sérias consequências da decisão que envolve um “relacionamento aberto”.

Master of none também gerou interpretações divergentes. Para Tirdad Derakhsani, do *The Philadelphia Inquirer*¹¹ a audiência norte-americana não está pronta para ver um imigrante estreitar uma série como essa: “inovadora, chocantemente inteligente, sofisticada, sexy e bem executada”. Segundo o crítico, a série faz tudo isso, a partir de tipos que representam o forado-padrão em termos de ponto de vista e de modelagem corporal. Daniel D’addario, da *Time Magazine*¹², afirma que na curta vida pública da série, ela já se tornou um foco de debates sobre a questão étnica na TV. Essa reação parece ao crítico excessiva porque, para ele, a despeito de a série ter episódios específicos sobre as diferenças entre as experiências dos pais imigrantes e as expectativas de seus filhos e sobre o problema da representatividade na tv, *Master of none* seria basicamente uma série sobre namoro na Nova York no início do século XXI, abordando os limites entre consenso e abuso nas relações afetivas, – o que por si só já é curioso, afirma o crítico, não sem algum veneno, uma vez que a série declara seus traços autobiográficos e o ator acabou, na vida real, caindo na teia de embaralhamento ético que caracteriza essa questão no mundo contemporâneo (o caso foi muito divulgado na imprensa no início de 2018). De toda forma, a reprovação mais comum à série em sua primeira temporada diz respeito ao fato de que, em uma série que propôs contrapor-se à maioria de personagens brancos nos seriados, escolheram-se mulheres brancas para encenarem as personagens com quem o protagonista Dev se encontra. Destacando esse paradoxo, a coluna *Watching*¹³, do *New York Times*, ainda assim, indicava a série para aqueles que gostam de comédias espirituosas sobre as “idas e vindas” do amor, já que o protagonista se debate sobre como conciliar a vida com os amigos, sua carreira e a vida amorosa; em outras palavras: sobre o que fazer com o dilema entre uma “vida livre” e a vontade de ter uma família. Pierre Sérísieur, do *Le Monde*, enfatiza que, embora a série parta dos batidos dilemas da “crise dos trinta anos”, a narrativa de *Master of none* se torna interessante de fato quando abandona os clichês sobre uma autocentrada perturbação e incerteza que abate os cidadãos urbanos e cosmopolitas aos

¹¹https://www.inquirer.com/philly/entertainment/television/20151105_TV_reviews___Master_of_None___brilliant___Agent_X___more_of_the_same.html

¹² <https://time.com/4111777/master-of-none-aziz-ansari-review/>

¹³ <https://www.nytimes.com/watching/recommendations/watching-tv-master-of-none>

30 anos, para tocar em assuntos menos individuais, como as relações de gênero ou multiculturalismo.

A esse ponto já temos certa moldura para nosso objeto. Com esse contorno definido, passo à introdução a respeito do chiste (*Witz*).

Bem, se formos ao dicionário, encontraremos as definições para chiste¹⁴ como um dito ou comentário que provoca ou pretende provocar riso. Uma graça ou piada, portanto. O chiste pode ser também estar relacionado a uma poesia ou canção cômica, ou dizer respeito a uma malícia disfarçada que um dito ou escrito traz consigo. Nas acepções cotidianas, o chiste aparece quase indistinto do cômico. Essa indistinção não tem serventia analítica e nubla um movimento que eu gostaria de ressaltar para pensar como o desejo de viajar aparece nessas duas séries.

Felizmente, para nós, Freud distinguiu o chiste do cômico em duas ocasiões: em 1905, no longo ensaio teórico chamado: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*¹⁵ e em 1927, no curto e importante texto chamado *O humor*, apresentado como conferência ao X Congresso Internacional de Psicanálise¹⁶. No texto de 1905, como faz parte de *démarche* freudiana, o pai da psicanálise perpassa a bibliografia existente à época e com ela, aponta algumas definições do chiste: “habilidade de fundir várias ideias, diversas umas das outras”; “um contraste de ideias”; “sentido no *nonsense*”; “desconcerto e esclarecimento”; “conexão de duas ideias que de algum modo contrastam entre si” e finalmente “habilidade de encontrar similaridades em coisas dessemelhantes e de descobrir similaridades escondidas”¹⁷.

Ao longo de sua investigação, Freud se interroga sobre a formação dos sintomas neuróticos, percebendo dinâmicas semelhantes nos sonhos, nos atos falhos e nos chistes: essas atividades desenvolvem uma economia de dispêndio afetivo e por isso despertam interesse do ponto de vista teórico. Não é que o dicionário esteja errado, o cômico está próximo do chiste. Mas, o processo psicológico que o enunciado do chiste desperta em nós tem uma característica específica: ter que fazer algo que estava oculto ou escondido, aparecer.

¹⁴ "chiste", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/chiste> [consultado em 11-09-2020].

¹⁵ FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras completas, volume 7: São Paulo: Companhia das letras, 2017.

¹⁶ FREUD, S. *O humor*. Obras completas, volume 17: *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

¹⁷ FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras completas, volume 7: São Paulo: Companhia das letras, 2017. p. 16-26.

O estranho desejo de viajar...

O específico de um chiste está ligado à sua forma e expressão. Ele coloca em jogo uma aparência que realiza uma condensação. Não obstante se tratar de um encurtamento, o chiste acaba por *enunciar algo que não poderia ser dito*. Faz aparecer algo que, em um dado contexto, não deveria aparecer. Isso é, o chiste *contorna limitações e opera um deslocamento*. O enunciado do chiste é capaz de produzir um efeito de desconcerto e esclarecimento interessante porque funciona como aquilo que permite a modificação de uma posição subjetiva em uma determinada dimensão simbólica por meio de um jogo de significantes que, ainda que seja enunciado com uma intencionalidade subjetiva, traz à tona algo que não é da ordem da consciência. *Assim como os sonhos, o chiste produz um efeito de sentido: trata-se de um sentido inconsciente*. Todavia, ao contrário dos sonhos, em que o sonhador “vive” seu sonho, no chiste, não é a pessoa que o enuncia que ri dele, desfrutando de seu efeito deleitoso. O impacto do chiste recai sobre a audiência: é o outro que vê o que não deveria ser visto. A dimensão histórica e antropológica que lhe é inerente se deixa encenar para um outro. É o outro que ri do que não deveria ter sido exposto.

O chiste coloca em contato dois círculos de ideias distintas e o prazer que dele deriva é provocado por “curto-circuito” entre eles. Esse prazer, diz Freud, parece ser proporcionalmente maior quanto mais intensa é a diferença entre os dois círculos de ideias conectados. Quanto mais longe estejam um do outro, maior é a economia que o método técnico do chiste fornece à dinâmica psíquica. Para deixar um pouco mais claro o que Freud está chamando de chiste, cito dois casos dos vários que ele analisa ao longo do estudo de 1905, buscando enfatizar que o chiste não é simplesmente uma exploração do duplo sentido ou a confecção de um trocadilho:

1. “Um homem pobre tomou 25 florins emprestados de um conhecido rico, queixando-se de suas condições difíceis. No mesmo dia, o benfeitor o encontra no restaurante diante de um prato de salmão com maionese. E o repreende: ‘Como? Você toma o meu dinheiro emprestado e vem pedir salmão com maionese? Foi nisso que você usou o meu dinheiro?’. ‘Eu não entendo você’, responde o devedor, ‘se eu não tenho dinheiro, não posso comer salmão com maionese; se tenho dinheiro, não devo comer salmão com maionese? Quando é, então, que vou comer salmão com maionese?’¹⁸

¹⁸ Ibidem: p. 74

2. “Um homem chegado à bebida ganhava sua vida dando aulas numa cidade pequena. Porém, seu vício se torna gradativamente conhecido e, em consequência disso, ele perde a maioria de seus alunos. Um amigo é encarregado de lhe dar conselhos. ‘Veja, você poderia ter muitos alunos se conseguisse largar a bebida. Faça isso, então!’ – Quem você pensa que é?, responde o professor, indignado. “Eu dou aulas para poder beber; agora eu devo parar de beber para ter alunos?”¹⁹

Como vemos, o chiste não é simplesmente um jogo metafórico ou um jogo com o duplo sentido de alguma palavra. Um chiste, definitivamente, não é um trocadilho. O chiste é um desvio que reordena um determinado material psíquico. Há uma miríade de efeitos que esse desvio-reordenador pode causar e Freud os organiza em gêneros: o chiste obsceno ou desnudador, o chiste agressivo e hostil, o chiste cínico e aquele que talvez seja o mais potente do ponto reflexivo, mas também aquele a que Freud mais brevemente se dedica, o chiste cético (que pretendo trabalhar em um projeto porvir).

Bem, mas o que tudo isso tem a ver com o tema da viagem?

Vamos voltar às séries e começar pelo óbvio: *Wanderlust* – não é apenas o título do seriado estrelado por Toni Collete como também é o termo que, na abertura de cada episódio, em diferentes fontes e instigantes jogos entre a imagem e música, surge para o espectador, acrescido da definição do verbete em inglês – um forte desejo de viajar – *a strong desire to travel*.

Master of none, por sua vez, chega ao clímax, no final de sua primeira temporada, com uma completamente inesperada viagem do protagonista, da qual só descobrimos o destino quando Dev já está no avião, nas cenas finais.

Em ambos os casos, o desejo de viajar emerge ligado à frustração na vida afetiva e sexual. Em *Wanderlust*, a viagem anunciada rapidamente se mostra, e percebemos que o território em que ela se dará é o âmbito mental e psicológico, mais especificamente, aquele lugar movediço das pulsões sexuais, do desejo e dos relacionamentos afetivos. A protagonista, que é psicanalista, ante um casamento que, embora socialmente funcional e intimamente feliz, não realiza sexualmente nenhum dos parceiros, decide com seu marido pela exploração de novos corpos, prazeres e gostos. Esse desejo de viajar pelo desconhecido, de início, parece estar sob controle, e ser benéfico para a relação e eficiente em seus propósitos. Todavia, muito

¹⁹ Ibidem: p. 74

O estranho desejo de viajar...

rapidamente as coisas mudam de figura e a dinâmica desejante revela sua potência disruptiva, colocando não apenas o casamento em risco, mas também criando problemas na vida familiar, social e profissional dos envolvidos. Já em *Master of none*, o tema da viagem aparece pela primeira como uma menção displicente na fala de Rachel, namorada do protagonista. Mas essa menção já distribui as peças que estarão em jogo, pois, nessa fala, Rachel se refere à irmã que sempre sonhou morar em Paris, mas que antes que tivesse chance de realizar esse sonho, estava casada, com filhos. Diferente da irmã, o sonho de Rachel era viver no Japão – mas o importante aqui é o medo de se ver impedida de realizar esse sonho. Depois de uma série de mal-entendidos e ruídos, tanto na vida sexual do casal como em relação aos planos para o futuro e nas expectativas afetivas mútuas, o desejo de viajar entra em cena com tudo, mudando o rumo da vida de Rachel e Dev.

Guardadas as inúmeras diferenças, ambos casais estão marcados pelo desarranjo afetivo e pela frustração sexual. Eles vivenciam a angústia de ver o relacionamento em risco e as dúvidas a respeito daquilo que um relacionamento monogâmico convencional pode oferecer. No caso de Joy e Allan, há um componente psicanalítico aparentemente mais denso, envolvendo a culpa pelo suicídio de um paciente de Joy e, por detrás dela, o luto da personagem pelo falecimento da mãe. Mas o caso de Dev e Rachel é apenas aparentemente mais superficial – não há morte de ninguém, mas a questão da finitude também está posta.

Em *Master of none*, o ponto que gira ao redor das maneiras para se manter o prazer numa vida conjugal monogâmica, se radicaliza na questão: o que fazer com o tempo que temos? Afinal, essa é a verdadeira pergunta que se instala nas dúvidas sobre casar-se ou não. Em uma intrigante proposição nas *Passagens*, W. Benjamin comenta sobre como o valor social do casamento baseia-se, de forma decisiva, em sua duração: isso é, por quanto tempo os casais são capazes de adiar o desfecho definitivo do confronto? O mais bem-sucedido casamento é aquele em que esse confronto foi adiado por toda a vida. Sem querer menosprezar a mescla dos tantos sentimentos, razões e interesses sociais que estão implicados no casamento, destaco, para fins da análise, que o adiamento do confronto a que Benjamin alude não diz respeito aos desentendimentos entre duas pessoas, senão que aponta para aquilo que cada um mais teme enfrentar: a duração finita da vida e a inevitável questão a respeito do que fazer com esse tempo que é limitado. A finitude é a raiz profunda que nos leva à estrutura dos problemas enfrentados pelos personagens dessas duas séries: para Joy, em *Wanderlust*, o

problema do tempo se configura a partir do gatilho mais clássico, o desaparecimento de pessoas queridas. Para Dev, de *Master of None*, a questão da limitação do tempo para se viver se transforma na pergunta sobre como viver a vida.

A assimétrica relação entre desejo de viver e duração da vida certamente pode ser lida como um evento traumático, uma vez que trauma é o que torna precária a distinção entre o ponto de vista do sujeito e o que, independentemente do desejo e da vontade desse sujeito, é produzido. Se seguimos esse caminho, em decorrência, as narrativas se assentarão ao redor das formas de superação de um trauma mais ou menos intenso que se comporta como portador do sentido da história dos protagonistas e da trama central dessas narrativas seriadas. Nessa trilha, certamente as reflexões de Freud sobre luto e melancolia ajudariam bastante.

Entretanto, talvez seja possível tomar um outro rumo, ainda na companhia de Freud: levando à sério a célebre máxima nietzschiana, segundo a qual a alegria é mais profunda que a dor, proponho pensar a configuração narrativa desses personagens por meio do chiste, ao invés do trauma. O chiste, como aponta Freud, compõe-se como o trauma, isso é, por entre dores e prazeres. Mas, ao contrário da paralisia do evento traumático, o chiste é um movimento que atua através do deslocamento desviante e da alusão²⁰.

O desvio-deslocamento é núcleo central de nossa aposta-possibilidade interpretativa – entendendo que, para Freud, o essencial nessa técnica é um desvio no curso do pensamento, movimento que transfere a ênfase para um tema diferente do inicial. Todavia, para que essa transferência seja considerada um chiste, o caminho que permite à audiência ou recepção compreender a passagem de um ponto ao outro deve ser curto e preciso: como um estalo, uma crepitação. Sua configuração como um estalido permite aparecer, num efêmero instante, aquilo que se deseja dizer, mas que está interdito. Por isso, o deslocamento implica uma substituição, mas não uma substituição qualquer. Essa substituição é direcionada a ser capaz de, como em um estalar de dedos, realizar uma conexão que faz aflorar uma ideia, sentimento, ou desejo que, por um motivo ou por outro, encontrava-se reprimido²¹

Vamos tentar ver essa conexão substitutiva na composição dos protagonistas das narrativas em questão. Num primeiro nível de análise, percebemos que Joy precisa lidar com as consequências de seu acidente de bicicleta. Na verdade – como descobrimos em suas

²⁰ Ibidem: 75.

²¹ Ibidem: 76-79.

O estranho desejo de viajar...

sessões de análise, situação dramática que na trama dá ensejo a uma espécie de epifania - os problemas que decorrem do acidente mascaram a morte de seu paciente e a culpa que ela sente por não ter atendido ao telefonema que ele lhe dera antes de se suicidar. Esse falecimento, por sua vez, associa-se psiquicamente a uma perda mais profunda, a morte da mãe, vítima de câncer. Isso é, ao invés ou para encarar a tristeza da morte, Joy quer ter prazer sexual. Freud diria: vemos aqui como a conexão substitutiva atua por condensação com modificação. A psique de Joy condensa a perda por meio da busca por algo novo.

Dev vagueia – não sem se divertir-, por entre uma indefinição entre incapacidade e inabilidade em conferir um sentido 1. ao passado da sua família que veio da Índia construir a vida nos EUA; 2. em dar um rumo satisfatório a sua vida profissional; 3. em decidir-se se o valor ou o significado de sua existência está numa vida leve e divertida entre amigos, sem se apegar a nada ou se, ao contrário, constituir uma família é aquilo que dará sentido e valor a sua vida.

O personagem começa a namorar Rachel e, em poucos meses, eles já estão morando juntos. Mas, em meio a essa vivência, ele resiste a apresentá-la aos pais, evitando também todo movimento que confirme uma escolha. A conexão substitutiva se faz da hesitação da dúvida para uma estável dúvida escondida.

Até aqui, embora haja encurtamentos, desvios e substituições, não há chiste. Há, no máximo, um cinismo. Não devemos desprezar o cinismo porque, segundo Freud, os dilemas ao redor dos relacionamentos são aqueles que mais o despertam, já que “nenhuma exigência é mais pessoal que a liberdade sexual, e em nenhuma área a cultura exerceu repressão maior que no âmbito da sexualidade” (p. 159).

Todavia, para disparar a fagulha do chiste falta o elemento “absurdo”.

Eis que então entra em cena o desejo de viajar.

Vejam – Seguindo ainda a Freud- Ninguém, deliberadamente, se atreve a expressar um absurdo. E, é justamente por não poder se configurar sem o absurdo que o meio de conexão disparado pelo chiste é cuidadosamente evitado pelo pensamento lógico e coerente. Tendo isso em vista, voltemos aos nossos personagens no momento em que a narrativa evoca o desejo de viajar: Joy não quer mais apenas ter prazer sexual, ela quer ter relações sexuais com outros homens, mantendo seu casamento. Ela quer transformar a cumplicidade de um casamento feliz em um relacionamento “aberto”, sem ter as condições de entender as consequências disso e de lidar com elas. Dev, por sua vez, vê o relacionamento que sustentava a estabilidade de sua

incerteza ruir e, do nada, sem pensar no seu trabalho ou em sua família ou amigos, simplesmente fecha sua casa e pega um avião. Se Joy e Dev fossem nossos amigos, certamente diríamos: Mas você está louco (a)?

E, no entanto, é isso que a viagem significa: um absurdo. Entendendo o desejo de viajar como um chiste, vemos que, por ele, nas narrativas, somos levados de um circuito de pensamentos e afetos a outro por um caminho curto e grosso – Como se perguntássemos a Joy ou a Dev: o que, finalmente, você quer? E a resposta não pode ser outra: Eu quero viajar – a dinâmica psíquica conjura um desvio que reordena o estado de coisas.

A análise, por meio do que o chiste freudiano oferece, torna possível ver, nessas narrativas seriadas, a técnica de representação por absurdo ou comparação desconcertante: a insatisfação e incerteza presentes na frustração do luto, no caso de Joy; a insatisfação e incerteza no plano profissional e afetivo, no caso de Dev. Em ambos, vemos a transformação da insatisfação e incerteza em um desejo de viajar.

Retomando nossa conversa com Koselleck, percebam: esse tipo de transformação psíquica possui uma semelhança com o trabalho onírico: o chiste e o sonho compartilham a produção de uma estranha aparência que nos impede de reconhecer, em seus efeitos, a continuação do circuito de pensamentos e afetos do qual partiram. Essa estranha aparência permite que o desejo de viajar surja, para os protagonistas, como uma vontade de novidade, como um ponto-zero, como um recomeço. Assim, por meio desse desvio ou disfarce (como o momento em que o ilusionista transforma pomba em coelho) o chiste torna possível a satisfação que se encontrava obstruída no circuito de afetos e pensamentos anterior: “ante um obstáculo que se acha em seu caminho, desviando-se dele, [o chiste] cria uma fonte de prazer que se tornara inacessível por causa desse obstáculo”²².

Se nossa hipótese foi capaz de produzir sentido, podemos concluir que:

1. Para nossos protagonistas, o desejo de viajar se configura como uma espécie de prêmio especial em termos de prazer porque torna possível contornar insatisfações, incertezas e limitações, restaurando, mesmo que por um breve instante, antigas liberdades e afastamentos de coerção²³.

²² Ibidem: 145

²³ Ibidem: 179-182

O estranho desejo de viajar...

2. Para nós, que acompanhamos as trajetórias de Joy e Dev, e entendemos o chiste, o desejo de viajar não configura a invenção de um ponto-zero. Como aquele sorriso gaiato, e apenas enquanto ele dura, o chiste dissolve a tensão imposta pela duração finita da vida e a inevitável questão a respeito do que fazer com esse tempo. E é por isso que, quando nada mais consola, a gente quer mesmo é dar o fora.

3. Parece ainda fecundo assinalar que o trabalho analítico a partir do material psíquico, ao assinalar a dinâmica desviante-reordenadora do desejo, oferece um caminho à imperativa alternativa entre realidade ficcional ou realidade histórica que permite explorar as múltiplas temporalidades síncronas da experiência, entendendo que as formas de temporalização modernas incidem também sobre a ficção, embora a ficcionalidade não se oriente em função de nenhuma verdade.

Referências bibliográficas

DE CERTEAU, Michel. *Histoire et psychanalyse entre Science et fiction*. Paris, Gallimard, 2012.

FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras completas, volume 7: São Paulo: companhia das letras, 2017.

FREUD, S. *O humor*. Obras completas, volume 17: *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras, 2014

KOSELLECK, R. [Do original “Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit”, comunicação ao “Germanistentag”, Düsseldorf, 1976. Primeira publicação in *Zeitschrift für Ideengeschichte*, I, 2007, pp. 39-54. Republicado in *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten* Carsten Dutt (organ. e posfaciador), Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2010, pp.80-95.] Tradução de Luiz Costa Lima, sob a supervisão de Doris Offerhaus [no prelo]: s/p.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos*. Rio de janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006:

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

Recebido em: 21.06.2021

Aprovado em: 30.12.2021