

# UMA ANÁLISE RÍTMICA DO DISCURSO FEMINISTA EM “CRAVE” DE SARAH KANE

Nils Goran Skare<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda a peça de teatro *Crave*, da autora inglesa Sarah Kane. A partir do conceito de nó borromeano, de Jacques Lacan, bem como de elementos de sua semiótica, elaboramos uma definição própria de ritmo. De posse desses conceitos, lemos a peça e localizamos o significante mestre, em seus ditados estrangeiros, e o significante fálico, no trauma sexual. Propomos então que o discurso feminista é uma forma do discurso do analista. Discutimos o discurso do analista conforme as teorias lacanianas e verificamos o jogo proposto por *Crave*, nessa estrutura. Concluimos, justificando nossa proposta de tradução do título por *Anseio*.

**Palavras-chave:** Sarah Kane. *Crave*. Ritmo. Feminismo. Lacan.

**Abstract:** This article approaches the theater play *Crave* by the English author Sarah Kane. From the concepts of the Borromean knot as proposed by Jacques Lacan, as well as elements from his semiotics, we elaborate our own definition of rhythm. After studying these concepts, we read the play and we locate the master-signifier as the foreign proverbs and the phallic-signifier as sexual trauma. We propose then that the feminist discourse is a form of the analyst's discourse. We discuss the discourse of the analyst according to Lacanian theories and we verify how *Crave* exists inside this structure. We conclude by justifying our translation of the title to Portuguese as *Anseio*.

**Keywords:** Sarah Kane. *Crave*. Rhythm. Feminism. Lacan

---

<sup>1</sup> Nils Skare estudou Ciências Sociais e Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Trabalha como tradutor, tendo vertido para o português também peças como “A Sonata dos Espectros”, de A. Strindberg. e-mail: nils.skare@gmail.com.

## 1. Introdução

Sarah Kane (1971-1999) é considerada uma das figuras mais importante da dramaturgia inglesa, no final do século XX. Autora de obras tidas como agressivas e chocantes, tais como *Blasted* e *4.48 Psychosis*, suicidou-se, ainda aos 28 anos, após diversas internações por depressão. Dentre sua obra, analisaremos a peça *Crave* (1998), na qual pretendemos, entre outras coisas, encontrar rastros de uma terapêutica da autora.

Em meio a um caos de vozes, de uma forma estilhaçada e fragmentária, Kane – que “acreditava que a vida política e pessoal são inseparáveis” (STERNLICHT, 2004, p. 235) – toca em muitos pontos caros à temática feminista, em especial, como veremos, à violência sexual. Nosso procedimento envolverá uma análise dita rítmica, estipulada em termos semióticos de uma matriz lacaniana, e a compreensão do discurso a que pertence tal obra, compreendendo assim sua posição feminista.

Rainer Maria Rilke, profundo entendedor de seu tempo e da arte de todos os tempos, é categórico: “Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica [...]” (RILKE, 2009, p. 23). Nosso propósito, ciente dessa impossibilidade, é de atentar para uma escuta da obra, ainda que uma escuta nos mais rigorosos termos objetivos. Numa figura de Heidegger, o poema é comparado a um sino sobre a linguagem não poética, e a neve que nele cai pode movê-lo. Assim também nosso intento aqui, mais do que a crítica judicativa, é o comentário que toca a obra, assim como o floco de neve faz soar o sino.

## 2. Alguns conceitos preliminares: do nó borromeano a uma teoria do ritmo

Talvez tenha sido Slavoj Žižek a propôr que quem qualifica Lacan de hermético é um “inimigo de classe”. De fato, é uma manobra retórica fácil – e bastante corrente – alegar a suposta ininteligibilidade de um discurso com o fim de sugerir sua inutilidade. Como o discurso social, sob o capitalismo contemporâneo, privilegia o imediatamente apreensível – “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1996, p. 206) –, torna-se particularmente fácil, as-

sim, difundir o argumento do hermetismo lacaniano. Mas cabe à história o julgamento derradeiro.

Se há um motivo pelo qual o discurso lacaniano parece esgarçar a própria linguagem, e que a sintaxe dos Seminários por vezes se assemelhe à fala angustiada e angustiante dos psicóticos, é sobretudo por uma nítida característica do projeto lacaniano: a busca pelo *rigor*. Todo o projeto estruturalista, considerado pro et contra, busca a formalização característica da Rainha das Ciências, como Gauss chamava a matemática; e a psicanálise desse “retorno a Freud” lacaniano não menos. Assim, a formalização desses conceitos em matemas não é de estranhar, e as possibilidades de suas aplicações são diversas.

Não basta começar pelo começo; é preciso começar pelo princípio e pelo fim. Aqui, o nó borromeano. Essa figura é uma estrutura topológica composta de três anéis que são a subjetividade: o imaginário, o simbólico e o real. São menos conceitos “psicanalíticos” do que vigas mestras de uma teoria materialista do sujeito. Esses três anéis são indissociáveis, e se um se romper todos os outros desmoronam também. Posteriormente, ao estudar a obra de James Joyce, Lacan acrescentará um quarto elo, dito *sinthome*, que existe justamente com o propósito de manter os outros anéis unidos, e evitar assim a precipitação autista; contudo, trataremos aqui apenas dos três primeiros registros.

A etologia de animais tão diversos quanto o gafanhoto migratório (*Locusta migratoria*) e a pomba – que, no primeiro caso, precisa ver a imagem de um membro da mesma espécie (de qualquer gênero ou até de si mesmo refletida na água) para passar à forma gregária, e, no segundo caso, também para a maturação das gônadas –, indica que o chamado “estádio do espelho”, no infante humano, é uma etapa fundamental em que os mundos – interno e externo – encontram um liame. Aproximadamente dos seis aos dezoito meses de idade (no que corresponderia em Freud à chamada fase anal), a criança passa a se interessar pelo reflexo de si mesma e começa a formação da ordem do imaginário, através do (des)conhecimento (*méconnaissance*) a partir dessa imagem.

O imaginário – lugar da alteridade ainda subjetivamente alcançável, isto é, do outro com “o” minúsculo – está relacionado a um movimento em dois tempos [homólogo ao (des)conhecimento



ideológico]. Em um primeiro momento, a criança perante o espelho identifica-se com o outro imaginário: há uma alienação do ego. E secundamente percebe algo denominado por Lacan como um eu-ideal, uma totalidade “mais completa” do que realmente é: há um não reconhecimento do ego como alienado.

[...] o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de Eu, sua discordância de sua própria realidade. (LACAN, 1996, p. 98)

O imaginário é o campo da imaginação, do logro, das imagens e da *identificação* narcísica do indivíduo, e conseqüentemente da violência. Lacan liga esse momento à dialética do mestre e do escravo, em Hegel. A criança enfrenta o portador do falo até adentrar o simbólico, o espaço do *reconhecimento*.

Através da influência de pensadores, tais como Lévi-Strauss na antropologia e Roman Jakobson na linguística, Lacan desenvolveu sua ideia de uma ordem simbólica que é o registro da linguagem, o lugar onde o sujeito é enrodilhado numa teia de significantes. Este é o espaço onde o sujeito participa de um jogo, por vezes perigoso, onde sua subjetividade se constrói, ou possivelmente se desfaz – é um (*en*)*jeu-des-mots*. A diferença entre o (des) conhecimento do ego imaginário e a subjetividade que nasce na linguagem, pela qual o desejo é articulado, é que a violência narcisística, no primeiro, se transforma num *reconhecimento*, na última. “A consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (HEGEL, 2001, p. 126). O simbólico é assim um espaço da lei, mas não da lei historicamente determinada da propriedade privada. Antes, trata-se da Lei fundamental que rege a sociedade humana, o pivô subjetivo da passagem da natureza para a cultura: a proibição do incesto. Se é um espaço da Lei, é porque o lastro da linguagem não permite ao animal que fala *dizer* como seria diferentemente.

Através da fala, reconheço o Outro [com ‘O’ maiúsculo] [...] como o próprio *locus* da verdade (e da *minha* verdade), já que é necessário chamá-lo para testemunhar a verdade de minha fala, mesmo que seja para mentir para ele e para enganá-lo. Em outras palavras, o jogo da verdade pressupõe uma lei, uma regra do jogo [...]. (BORCH-JACOBSEN, 1991, p. 117, grifos no original)

Embora leis e regras sejam diferentes, de muitas maneiras perigosas,<sup>2</sup> Borch-Jacobsen atribui com razão ao Outro a capacidade de *testemunhar* a verdade da fala, mesmo quando a “verdade” não é a preocupação principal.

Ao contrário do pequeno outro, não se pode identificar com o grande Outro, pode-se apenas reconhecê-lo. Ele é organizado como uma linguagem, o que permite que as ordens sociossimbólicas sejam passíveis de estudo, igualmente como uma linguagem. Porém, antes de adentrarmos os aspectos mais explicitamente semióticos da teoria lacaniana, precisamos salientar que o Outro é também o espaço do inconsciente. O Outro, que nunca é completo e sempre carece de algo, por essa mesma razão dá possibilidade à existência do desejo humano: “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2001, p. 292). Lacan conclui daí que o inconsciente também é organizado como linguagem e que ele pode ser estudado como tal.

O real, por sua vez, está *antes* e *além* da linguagem. No real, ao contrário do simbólico, nada falta (mesmo o “nada” que está simbolicamente num conjunto de oposições, a rigor, não existe no real). O real não pode ser *experimentado*, na medida em que não podemos *dizê-lo*.

A morte, a psicose e o trauma estão sempre ocupando o espaço do real, e ameaçam “retornar” violentamente sobre o indivíduo, estraçalhando a fantasia necessária para a sobrevivência. O anteparo fantasmático individual, que Lacan grafa em

<sup>2</sup> Narcisistas são incapazes de compreender o mundo além de resumi-lo a “regras do jogo”, que usam e distorcem para obter vantagens. Uma rápida visita à banca de jornais mais próxima mostrará como muito do material de leitura é composto de coisas como: “10 maneiras de ir pra cama com uma gata” ou “25 dicas para impressionar seu chefe”. Na citação acima, de Borch-Jacobsen, o que está implícito é a pressuposição de uma lei, e não de uma *regra* em termos narcisistas.

seus matemas<sup>3</sup>  $\$ \langle \rangle a$ , se rasgado, não consegue impedir que o indivíduo se afogue em *jouissance*. A *jouissance* difere em muito do prazer, pois este último obedece à busca da homeostase, ao passo que a primeira, que está além do princípio do prazer, é inerentemente transgressora e ligada ao instinto de morte. Portanto, há uma barreira entre o real e a realidade que garante certa “normalidade”. Quando essa barreira se rompe, toma lugar a “loucura”.

A partir disso é possível desenvolver uma semiótica. Para Ferdinand de Saussure, a unidade mínima da língua era o signo que, como uma folha de papel, era composto de dois “lados”: o significante e o significado (SAUSSURE, 2003). Jacques Lacan atribui a unidade mínima da linguagem ao *significante*. Caracteriza também o significante como *produtor*, “fábrica” do significado. O que é importante a ser ressaltado é que, ao contrário de Saussure, onde os dois lados da “folha” se interrelacionam, com a concepção semiótica lacaniana, há uma clara demarcação significante/significado: o *détour* de Saussure por Lacan não é de todo diferente da notória inversão de Hegel por Marx. É como se a folha saussureana virasse uma fita de Möbius, espaço topológico obtido pela junção de duas extremidades de uma fita, após uma torção.

Para Jacques Lacan, só pode ocorrer significação no ato metafórico. Isso se liga ao paradigma, isto é, às relações ditas *in absentia*. A metáfora, ligada ao processo de condensação descrito por Freud, mostra o movimento da repressão, fornecendo um modelo para a repressão do inconsciente. Se a metáfora diz respeito às relações paradigmáticas *in absentia*, a metonímia está ligada às relações sintagmáticas *in praesentia*. O encadeamento sintagmático é também, para Lacan, o movimento do desejo, e a metonímia, a forma como adquire a busca humana pelo objeto-causa do desejo, chamado *objet petit a*, e grafado pela minúscula *a*.

Há um significante especial, que Lacan representa algebricamente por  $\Phi$ . Se em Freud ainda havia certa desorientação entre o falo como órgão reprodutor masculino e símbolo de potência, em

Lacan, ele passa a ser um significante. Ao perceber que não é o único objeto do desejo de sua mãe, a criança tenta retornar ao estado de união inicial, fazendo-se passar por esse objeto do desejo materno. Esse objeto que a criança acredita que a mãe deseja (criando assim uma tríade mãe-criança-objeto desejado) é chamado de *significante fálico*.

Há uma dissimetria entre os sexos em relação a  $\Phi$ . Os homens se comportam de um modo para com ele, e as mulheres de outro. Então é, também, um significante da diferenciação sexual. Possui, notoriamente, a característica de ser um significante de poder, de força: a estrelinha do xerife e as capas dos juízes do STF são igualmente significantes fálicos, por exemplo.

Além disso, há também outro significante fundamental nessa semiótica. Em toda ordem sociossimbólica existe um significante sem significado, isso a que Lacan denomina significante mestre. O Outro é castrado, jamais completo. Sem essa falta no Outro, o próprio desejo não poderia existir, é o que permite a não alienação do sujeito – dá-lhe um “espaço para respirar”. Na falta do Outro, o sujeito identifica sua própria falta. Esse significante mestre é um significante “puro”, que Lacan representa pelo símbolo algébrico  $S(A)$ . É um pequeno pedaço de nonsense materializado. Nessa medida, a identificação do sujeito com esse “pedacinho do Real” (ŽIŽEK, 1992, p. 30), dá segurança ao indivíduo entre as desrazões da existência. Assim, não importa quantos significantes sejam reunidos numa cadeia significante, é sempre e somente a falta, “materializada” no significante mestre, que a completa. Para fazermos uma analogia, o significante mestre é como uma moeda estrangeira, uma coisa sem valor econômico, “inútil”, mas que recorda a seu dono, de um modo especial, uma viagem feita a um país no exterior – ele “tampa” a ordem simbólica dos significantes referentes àquela viagem.

Repetindo e deferindo/diferindo, o ritmo joga com significantes dentro de certa clausura, e assim transforma materialidade em sentido. Ele é pré-formal. Nesse sentido, algo sem ritmo é algo insignificante, ou, melhor ainda, a-significante, já que não chegamos a lhe atribuir sentido, ele não é “formado”. Nossa definição de ritmo, portanto, é esta: *ritmo é uma sucessão de diferentes significantes fálicos e significantes mestres que se alternam dentro de deter-*

<sup>3</sup>  $\$ \langle \rangle a$ , isto é, o sujeito “barrado”, incompleto e dividido pela linguagem ( $\$$ ) em relação ao objeto-causa do desejo, o sempre elusivo *objet-petit a*.



*minada clausura*. E o nó borromeano é uma dessas clausuras.

De posse desses conceitos, é possível analisarmos a peça de teatro *Crave*, de Sarah Kane.

### 3. “Crave” de Sarah Kane: uma análise rítmica

A peça de teatro *Crave*, de Sarah Kane, estreou em Edimburgo, em 13 de agosto de 1998. Propomos como tradução para o título a palavra *Anseio*, escolha que justificaremos oportunamente. A peça comporta quatro personagens, designados por letras: A, B, C e M. Os personagens A e B foram representados por homens (Allan Williams e Paul T. Hickey) e C e M foram representados por mulheres (Sharon Duncan-Brewster e Ingrid Craigie). Logo numa primeira leitura, fica claro que não há um *enredo*, no sentido de uma “intriga” (LUFT et al, 1997), embora haja uma *fábula*, no sentido de uma “narração de fatos imaginários” (LUFT et al, 1997). É o caráter profundamente *polifônico*, como uma espécie de coral, que confere a *Crave* uma *tessitura* de diferentes emoções e sentimentos, com temas recorrentes à arte, notadamente o amor e a morte. São vozes que não parecem vir de nenhum lugar reconhecível, não possuem uma “personalidade” identificável já que, afinal, não estão “enredadas”: pelo menos não em uma intriga, já que certamente o estão na rede de significantes do simbólico.

Na medida em que não há uma linearidade tradicional, o próprio ritmo adquire uma relevância peculiar. A não linearidade, na verdade, não dificulta em nada a análise rítmica, já que uma vez dada a clausura da peça, a alternância dos significantes fálicos e mestres ocorre de uma maneira ortogonal,<sup>4</sup> tanto no que esboçamos como sendo “enredo”

<sup>4</sup> Na álgebra, tem-se por costume falar em “ortogonalidade”, isto é, a propriedade dos vetores que têm produto escalar nulo; em termos de engenharia, a ortogonalidade é muito útil, pois permite desenvolver vetores independentes, de tal forma que é possível verificar facilmente um mecanismo defeituoso de uma máquina ou aparelho. No caso em questão, se dizemos que o ritmo é ortogonal a territorialidades como o estilo da peça ou sua ideologia etc., entendemos que uma análise rítmica é independente desses territórios, assim como, por exemplo, consertar o sistema de freio de um automóvel não irá afetar o para-brisa.

como naquilo que seria “fábula”.

Chama-nos a atenção, intuitivamente, um *topos* do personagem B: frequentemente esse personagem recorre a provérbios, expressões e ditados, em línguas estrangeiras. São sete ditos ao todo: três em espanhol, dois em servo-croata e dois em alemão. Além disso, é o único dentre os quatro personagens que faz isso.

Neste ponto, há duas coisas a serem ressaltadas.

Em primeiro lugar, que se trata de fórmulas *estrangeiras*: é o ponto de contato com o Outro. Para quem desconhece a língua em questão, é uma opacidade; para quem a conhece, um transporte. A língua do Outro nos recorda dos nossos limites. *Quot linguas quis callet, tot homines valet*, diz a frase de Carlos V, no sentido de que, quantas línguas um homem fale, tantas vezes será um homem. Travar contato com uma língua outra é encontrar um “fora”, um *exterior* ali no que nos há de mais íntimo, nossa linguagem. O próprio discurso revoltado de *Crave* não é um movimento para o exterior da língua inglesa, uma torção à língua? Ou, talvez, um discurso com um furo no meio, por onde a *jouissance* inunda o palco? Talvez um furo do real? Há, sim, o contato com o real do estrangeiro, o gosto e o desgosto do estranho.

Em segundo lugar, trata-se de fórmulas estrangeiras: não apenas construções *feitas* em outra língua, mas construções *já prontas* nessas línguas. As expressões, os ditados, os provérbios são conhecimento “de todos” a respeito “de tudo”. Esse tipo de formulação se encaixa e imediatamente “completa” a situação que comenta. É o que se aproxima de uma verdade “absoluta”, em termos da fala cotidiana; ninguém questiona um provérbio, pode-se no máximo contrapor-lhe outro.

Levando em conta a estranheza dos ditos e seu caráter de fórmula, lemos esses momentos como significantes mestres da obra. Eles são ao mesmo tempo *traumáticos*, pela invasão do estrangeiro (do real do exterior da língua) no discurso, e igualmente *completam* o dito, pela inquestionabilidade de seu conteúdo. Há uma violência tanto no enunciado quanto na enunciação. Não têm sentido, senão o sentido de não terem sentido. Essa violência *nonsense* é o trauma, é o real. E falar do real é pedir pelo significante mestre.

É preciso agora localizar o significante fálico. Das 914 falas de toda a peça, 27 contêm explicitamente uma significação fálica. Formalizamos esses 27 enunciados fálicos – ressaltando que são mo-

mentos de explicitação de  $\Phi$ , e que ele continua presente, “implícito” por toda a peça – em relação ao personagem, ao gênero do personagem e a uma classificação borromeana, na tabela 1.

Nº.	Pág.	Person.	Sexo	Fala	Eixo Borromeano
1	3	M	Fem	“I keep telling people I’m pregnant. The say How did you do it, what are you taking? I say I drank a bottle of port, smoked some fags and fucked a stranger.”	Simbólico
2	4	C	Fem	“When I wake I think my period must have started or rather never stopped because it only finished three days ago.”	Simbólico
3	4	A	Masc	“I’m not a rapist.”	Real
4	4	A	Masc	“I’m a paedophile.”	Real
5	5	M	Fem	“I want a child.”	Simbólico
6	5	A	Masc	“In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple.”	Real
7	6	B	Masc	“Will you come around and seduce me? I need to be seduced by an older woman.”	Simbólico
8	7	M	Fem	“I ran through the poppy field at the back of my grandfather’s farm. When I burst in through the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother more than ten years later she stared at me oddly and said ‘That didn’t happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened I was pregnant with you, but I didn’t know it until the day of his funeral’.”	Real
9	9	B	Masc	“Are you a lesbian?”	Simbólico
10	9	B	Masc	“I thought that might be why you don’t have children.”	Imaginário
11	9	M	Fem	“I never met a man I trusted.”	Simbólico
12	10	B	Masc	“And don’t you think that a child conceived by rape would suffer?”	Real
13	11	M	Fem	“You think I’m going to rape you?”	Real
14	12	M	Fem	“Have you ever raped anyone?”	Real
15	15	M	Fem	“You asked me to seduce you.”	Simbólico
16	15	M	Fem	“I need a child.”	Simbólico
17	26	A	Masc	“We checked into a hotel pretending we weren’t going to have sex.”	Simbólico
18	27	A	Masc	“We made love, then she threw up.”	Simbólico
19	28	C	Fem	“Be a woman, be a woman, FUCK YOU.”	Simbólico
20	28	M	Fem	“There’s something very unflattering about being desired when the other person is so drunk they can’t see.”	Simbólico
21	28	C	Fem	“Still sleeping with Daddy.”	Simbólico
22	30	C	Fem	“Why can no one make love to me the way I want to be loved?”	Simbólico
23	30	C	Fem	“I’ve faked orgasms before, but this is the first time I’ve faked <i>not</i> having an orgasm.”	Simbólico
24	32	C	Fem	“You killed my mother.”	Real
25	32	M	Fem	“If you want me to abuse you I will abuse you.”	Real
26	47	M	Fem	“You made love by the river.”	Simbólico
27	47	B	Masc	“Rape me.”	Real

Tabela 1 – Enunciados Fálicos versus Eixo Borromeano



Chamamos a atenção, nesta formalização, para os significantes fálicos reais, que estão praticamente sempre relacionados, na obra, ao estupro. Mesmo os outros registros do significante fálico (imaginário e simbólico) estão ligados a um descompasso sexual, mas é no real de  $\Phi$  que se nota nitidamente um significante fálico *angustiante*. O falo real está ligado ao pai real, que participa do processo de castração, sem o qual a criança precisa de um objeto substituto para resolver sua fobia. Vale ressaltar aqui a “exceção” à temática do estupro real, no número 24: “You killed my mother”. Aqui o significante fálico diz também de um assassino.

Podemos agora buscar uma compreensão nos termos em que propusemos nossa análise rítmica. De posse do significante fálico e do significante mestre, podemos desdobrar esses elementos sobre uma clausura, como o nó borromeano:

<i>Eixo Borromeano</i>	<i>Significante Fálico – <math>\Phi</math></i>	<i>Significante Mestre – S(4)</i>
Imaginário	Assusta-dor	Adven-tício
Simbólico	Abusa-dor	Transla-tício
Real	Violenta-dor	Pac-tício

Tabela 2 – Formalização do Ritmo de *Crave*

O “jogo” com as palavras aqui é justificado pela suspensão do simbólico (trata-se, afinal, ainda que não linearmente, de uma narrativa), que cada um desses significantes e também o autor deste artigo realiza. Há um *paradigma* que percorre essas práticas textuais, e podemos agora descrevê-lo.

O estupro é imaginariamente *assusta-dor*, na medida em que envolve o medo de sua repetição. O estupro é, portanto, um evento, ele é singular no tempo. Mesmo que se torne uma atividade frequente, ainda continua sendo um “agora” que interrompe o fluxo cronológico contínuo. Concomitantemente, ele é *abusa-dor*, no sentido em que há afetos, desejos e os próprios corpos que sofrem um “mau uso” ou ainda um “desregramento” (LUFT et al, 1997). E em termos reais, o estupro é *violenta-dor*, ele rasga a fantasia do outro, afogando-o em *jouissance*. Como não há anteparo fantasmático que segure o desejo, só pode haver angústia, só pode haver o atrito com o real nu e cru.

Já o dito em fórmula é *adven-tício*, ele vem de longe, do exterior da própria língua, como presença extrínseca no mais íntimo. Sabemos que não estamos sós na língua, apropriadamente dita

“mãe”, que a mãe não é Um conosco e que há falta. Pois, se não houvesse falta, como poderia haver o estrangeiro, o alheio? Ao mesmo tempo, é um modo de expressão *transla-tício*, no sentido em que traduz um saber de cá para lá e de lá para cá; o Outro reconhece e é reconhecido, a comunicação afinal é possível. Por fim, tal modo proverbial sela o encontro da subjetividade com o tempo, com o gotejar de séculos (feito uma estalactite) da sabedoria comum: é um cristal *pac-tício* de união entre homens anônimos.

O ritmo de *Crave* é curativo. Podemos agora formular a tese principal deste trabalho: *o discurso feminista é uma forma de expressão do discurso analítico*.

#### 4. Discussão

Jacques Lacan elaborou uma teoria formal do discurso entre 1969 e 1973. Em seu *Seminário XVII – O Averso da Psicanálise*, o teórico francês propõe uma forma de considerar os discursos de acordo com posições ocupadas, desta forma:

$$\frac{\text{Agente}}{\text{Verdade}} \rightarrow \frac{\text{Outro}}{\text{Produção}}$$

Os quatro discursos fundamentais que Lacan propõe são: o discurso do mestre, o discurso da histórica, o discurso do universitário e o discurso do analista. Cada um desses discursos é representado através do posicionamento de quatro matemas em cada um desses espaços:  $\$, S_1, S_2, a$ . Eles são, respectivamente: o sujeito, sempre dividido entre consciente e inconsciente; o significante mestre, que já abordamos; a cadeia significante; e o *objet petit a*, o objeto-causa sempre elusivo do desejo. Citamos Levi R. Bryant:

Em cada discurso, um agente (indivíduo, grupo, instituição) age ou se dirige a um outro (indivíduo, grupo ou instituição). Lacan alega que a posição do agente é uma posição de semblante, já que qualquer agente é em última medida governado ou levado a agir pelo inconsciente ou o que Lacan chama de ‘verdade’ do discurso. A posição da verdade é portanto o agente real do discurso. É simultaneamente o que o discurso deve cobrir ou esconder, o que o discurso deve excluir para funcionar, e que ao mesmo tempo impulsa o dis-

curso ou funciona como o ‘motor’ do discurso. (2008, p. 41)

Inicialmente, tomemos o discurso do mestre. Nele, o sujeito barrado ocupa a posição da verdade, enquanto o significante mestre está na posição do agente. O outro é o servo ou o escravo, digamos que é  $S_2$ . Enquanto isso,  $a$  ocupa o lugar da produção. Desta forma:

*Discurso do Mestre*

$$\frac{S_1}{S} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Aqui está, claramente, a estrutura desse discurso. O mestre é o significante mestre, e ele faz com que o escravo obedeça às suas ordens, para produzir um *a-mais*, algo para seu gozo, que ele toma para si. Contudo, o significante mestre não pode jamais representar completamente o sujeito, isso é, ele se emaranha na linguagem, tentando fazer o escravo obedecer a sua vontade. Da mesma forma, o discurso do mestre caberia em relação a uma criança, ou a uma esposa que o mestre subjuga.

Há um discurso que bascula e subverte o discurso do mestre: é o do analista.

*Discurso do Analista*

$$\frac{a}{S_2} \rightarrow \frac{S}{S_1}$$

Aqui, o analista assume o posto de agente, de emissor, no papel do próprio *objet-petit a*. Isso difere do discurso do mestre, na medida em que não se dirige ao outro com uma positividade, de uma posição de autoridade. O analista fala a partir de uma negatividade radical, mesmo que sua “fala” seja simplesmente a escuta. O interrogado é o sujeito dividido pela linguagem, justamente ali na fissura do consciente com o inconsciente. O resultado, o produto, é o significante mestre, porém como novas formulações de identidade, novos valores de ser, e não como o significante imposto sobre o Outro, como acontecia no discurso do mestre. E por fim, a verdade sob o *objet-petit a* é o *conhecimento do seu íntimo*.

Se jogamos com essa estrutura, podemos substituir em  $S_1$  o conhecimento proverbial que qualificamos *pac-tício*. O sujeito barrado  $S$  é o sujeito que sofreu o trauma, o sujeito estuprado(r) em/por *violenta-dor*. Em  $S_2$  a verdade que esse sujeito adquire de si da cura pela qual é responsável. E  $a$  é o abismo que provoca no sujeito o confronto com a verdade de seu próprio desejo.

## 5. Conclusão

No sentido de uma “doutrina social que concede à mulher direitos civis e políticos iguais aos do homem” (LUFT et al, 1997), o feminismo é uma forma que abrange artefatos, como Crave, que aqui abordamos. É também uma das formas de um discurso não totalizante, cuja estrutura estudamos e identificamos em sua particularidade ética de, como Antígona, não abrir mão do desejo. Na medida em que Sarah Kane põe vozes em contraponto, cada qual possui uma independência horizontal e igualmente um fardo emotivo a ser carregado. Em sua harmonia vertical, as dissonâncias cristalizam-se em ditos estrangeiros, prova da história no tempo e da cultura no espaço. A violenta dor da coexistência (de homens e mulheres, de idos e de novos, de familiares e estranhos) só pode encontrar sua cura no mais íntimo âmago de seu *An-seio*. Tanto o sujeito no vir-a-ser do que é conhece o seu sofrimento – sei-o – quanto o processo de cura (que não alcançou Sarah Kane, a pessoa, a tempo), nutrido no seio do discurso feminista, prosseguem em *ensaio* de um tempo e de uma vida, movido por um eterno ensejo.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BORCH-JACOBSEN, M. Lacan: *The absolute master*. Palo Alto: Stanford University Press, 1991.
- BRYANT, Levi R. Žižek’s New Universe of Discourse: Politics and the Discourse of the Capitalist. *Internation Journal of Žižek Studies*, v. 2, n. 4, p. 1-48, 2008.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito, parte I*. 6.



- ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- KANE, Sarah. *Crave*. Londres: Methuen. 2002.
- LACAN, J. O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu. In: ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 97-103.
- \_\_\_\_\_. *Écrits: a selection*. Londres: Routledge, 2001.
- LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro Globo*. 47. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- STERNLICHT, Sanford V. *A reader's guide to modern british drama*. Syracuse: Syracuse University Press. 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.