

## A mensuração da sexualidade no DSM-5 e a incomensurabilidade do gozo para a psicanálise de orientação lacaniana<sup>1</sup>

Sérgio Laia

Nos termos da recente versão 5 do *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5)*, o "comportamento sexual" de Brandon, personagem principal do filme *Shame*, poderá ser classificado como relativo a um "Transtorno Parafílico Não-Especificado": seu corpo é tomado por sintomas característicos de um transtorno parafílico, porque, associados a um uso não-convencional da sexualidade, causam uma "significante aflição" (*distress*) e importantes "prejuízos nas áreas social, ocupacional ou em outras de funcionamento predominante, mas não preenche todos os critérios" referentes aos transtornos parafílicos já classificados<sup>2</sup>. Interpretado por Michael Fassbender, tal protagonista de *Shame* passa praticamente toda a trama enredado em uma compulsão sexual que, por perturbar intensamente a vida, permite a Steve McQueen, diretor do filme, chamá-la de *sex addiction* ("adição" ou "vício por sexo"). Portanto, o DSM-5, de certo modo, não deixará de decepcionar uma expectativa manifestada pelo próprio Steve McQueen, de que o "vício sexual" manifestado por seu protagonista pudesse ser melhor reconhecido como uma "adição"<sup>3</sup>.

A recorrência e a intensidade com que Brandon - arriscando sua vida ou mesmo a vida dos outros - se entrega, não sem sofrimento, a suas fantasias e a seus impulsos sexuais, o tempo excessivo gasto nessas práticas, o modo pelo qual elas respondem à ansiedade, à depressão, ao tédio, à irritabilidade e a situações estressantes de sua vida, bem como suas vãs e insistentes tentativas para

se livrar desses "impulsos" que, por sua vez, não se associam a uso abusivo de remédios ou drogas, nem a "episódios maníacos" são critérios suficientes para classificá-lo, segundo o DSM-5, como portador de um "Transtorno Parafílico".

Por sua vez, no que concerne à clínica psicanalítica de orientação lacaniana, a montagem desse filme, ao se apresentar como entrecortada, tomada tanto pela lentidão quanto pela precipitação e, ao mesmo tempo, por uma precariedade de dados biográficos relativos a esse protagonista não deixa de evocar o ritmo e a aridez com que muitos chegam, especialmente hoje, aos nossos consultórios: há um sofrimento, inclusive intenso, como também uma dificuldade, não menos extrema, para "se livrar" do que acaba se impondo como um "mal" ao qual se está conectado, mas não há, pelo menos de início, uma história, um relato sobre como aquilo surgiu, uma contextualização minimamente subjetivada de como o corpo passou a ser tomado por aquilo que o enreda e que, com Lacan, podemos localizar como a dimensão real da sexualidade, como o que se impõe de modo cifrado na satisfação pulsional e que escapa ao sentido. Abordado por esse viés, *Shame* parece-me excelente para averiguarmos o que um dos eixos temáticos propostos para o VI Encontro Americano de Psicanálise de Orientação Lacaniana (ENAPOL) chama de "mais longe do inconsciente, mais perto dos corpos" - a compulsão sexual de Brandon não se apresenta como um sintoma que comportaria um enredo inconsciente a ser decifrado pela psicanálise, embora evoque componentes incestuosos (associados por impulsões ou fantasias ligadas à irmã) e indique-nos que seu corpo não responde apenas como um organismo ligado a uma satisfação irrefreável, uma vez que, mesmo que a presença da irmã perturba-lhe o "vício sexual", não lhe é tão simples que ela desapareça. Outra justificativa de que o corpo de Brandon não é pura e simplesmente um organismo pode ser

sustentada quando verificamos, ao longo do filme, que a "vontade de gozo" imposta a esse protagonista na entrega supostamente liberada de seu corpo à satisfação sexual o mantém prisioneiro da ferocidade do que a psicanálise nos ensina a designar como supereu.

### **Transtorno mental e desordem no real**

Para o DSM-5, os "comportamentos repetitivos" e outros sintomas associados a um uso excessivo da sexualidade apresentados por um Brandon me parecem ainda poderem ser medidos e avaliados segundo cinco dimensões que seguem a seguinte gradação, a ser observada ao longo de duas semanas: 0 (Nulo: nenhum dia), 1 (Leve: raro, menos de um dia ou dois), 2 (Suave: durante vários dias), 3 (Moderado: mais da metade de cada dia); 4 (Grave: praticamente todo dia)<sup>4</sup>. Mas esse tipo de avaliação dimensional de um sintoma segundo seu nível de gravidade e de intensidade ainda se encontra aquém do que, com Lacan, poderíamos chamar de incomensurabilidade do gozo. Afinal, o gozo é uma substância que afeta e se imiscui no corpo, podendo até ser localizado quantitativamente em termos de "mais", "menos", "mais ou menos", "muito", "pouco", "moderado", "excessivo". Entretanto, para a psicanálise de orientação lacaniana, esse tipo de localização não o destitui de sua incomensurabilidade, de sua opacidade, de sua inconveniência. Por isso, o "liberado" Brandon encontra-se efetivamente *encarcerado* no seu modo hipersexualizado de gozar, assim como o DSM-5, com seu furor pela mensuração e aposta na tecnologia das "imagens cerebrais" ou das escalas aperfeiçoadas pelo uso de computadores, é ainda prisioneiro da concepção cartesiana do corpo como *parte extra partes*.

De seu "cárcere privado", Brandon poderia sair se levasse a sério, como me parece indicar Steve McQueen e, certamente, Lacan, a vergonha relativa a seus atos. Talvez

também a vergonha pudesse cair bem aos formuladores do DSM-5 - seus atos não são propriamente marcados pela "hipersexualidade", mas por uma "hipermensuração". Por intermédio desta última, eles tentam contabilizar o real que, na sua incomensurabilidade, se impõe como "sem lei", impelindo aqueles que professam a crença no DSM a gastarem o tempo, a libido, o dinheiro e mesmo a vida na produção incessante de versões desse Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais. Assim, eu diria que as dimensões do DSM-5 ainda pretendem conferir um sentido ao real enquanto que, na experiência analítica redimensionada por Lacan, trata-se, como elucida Miller, de despojar o real do sentido<sup>5</sup>.

Enquanto os formuladores do DSM-5 e seus seguidores buscam incessantemente ordenar o real mensurando-o e classificando-o, a psicanálise de orientação lacaniana, consonante com a dimensão "sem lei" do real, nos convida a enfrentar não exatamente o *transtorno mental* que, em inglês, é literalmente "*mental disorder*", mas o que, segundo Miller, se apresenta como *desordem no real*<sup>6</sup> porque não há lei capaz de medir a relação entre os sexos. Brandon, como disse Steve McQueen, "de modo algum é exótico ou pirado - ele é um de nós"<sup>7</sup>. Mas, com Lacan, diremos que Brandon é um de nós não exatamente devido a seu "comportamento hipersexual" que, de fato, é apenas uma defesa contra o real. Assim, Brandon é como cada um de nós porque padece da inexistência da relação entre os sexos, ou seja, porque padece do real da sexualidade.

Nos países de língua inglesa, onde a clínica psicanalítica se tornou precária e uso das avaliações e das cifras parece ter ainda mais respaldo em função de suas pretensões "pragmáticas", o padecimento do real da sexualidade é mais fina e precisamente captado por cineastas com um Steve McQueen que pelos formuladores e defensores de um DSM-5 e do que ele poderá produzir no

espaço clínico. Assim, *Shame* vai nos mostrar como funciona uma forma de apresentação de sintomas muito frequente nos nossos dias e seu próprio título, inclusive pelo modo ao mesmo tempo sutil e incisivo como seu diretor utiliza a palavra que o traduz (*vergonha*), apresenta-nos uma estratégia que não me pareceu distante daquela que nós, fazendo valer a orientação lacaniana, procuramos imprimir diante de casos e situações similares.

### **Enquadramentos - o que se imiscui, o que escapa e alguns escritos**

É notável o modo como Steve McQueen utiliza a câmera para realizar *Shame*. Há muitos *closes*, sobretudo dos corpos, mas os enquadramentos jamais os apresentam explicita e inteiramente, inclusive nas cenas em que, pela adição sexual de Brandon, os contatos entre os corpos tenderiam a convocar uma explicitação maior. Assim, ele nos apresenta o quanto Brandon é tomado por um modo de satisfação, um gozo que, embora imiscuído em seu corpo, acaba sempre lhe escapando e o obriga a tentar, de novo, sempre de forma ao mesmo tempo incessante e vã. Logo, tal protagonista busca, como um caçador contemporâneo, a satisfação sexual, quer circunscrevê-la a seu corpo, mas, como no antigo apólogo de Aquiles e a tartaruga, jamais consegue alcançá-la e, nesse percurso infernal, resta sempre só com seu corpo. Só no sentido de solitário e também no sentido de que não lhe sobra nada além do que o corpo. Nesse contexto, é relevante citar uma breve observação de Steve McQueen sobre esse personagem, proferida por ocasião de uma entrevista à edição de fevereiro de 2012 de *Dazed & confused* e que também nos indica o quanto *Shame* pode nos ser útil para a preparação do próximo Congresso da Associação Mundial de Psicanálise, dedicado à desordem no real provocada pela junção do capitalismo com a ciência<sup>8</sup>: Brandon "está em um meio de

capitalismo e liberdade, usando seu corpo para ecoar isso, mas o que ele está fazendo é criar sua própria prisão”<sup>9</sup>.

O aprisionamento de Brandon é também especialmente captado pela câmara de Steve McQueen quando ela enquadra esse protagonista no apartamento, sobretudo nas cenas iniciais, mas também naquelas vividas com Sissy, sua irmã (não menos aprisionada) e ainda nas suas idas-e-vindas de metrô. No apartamento, é certo que o imóvel, *clean* e elegantemente decorado, é pequeno, mas o corpo de Brandon, não apenas pela dimensão do lugar onde mora, é muitas vezes enquadrado de modo entrecortado pelas paredes, pelos objetos, de forma que ele nos é apresentado sempre como literalmente entre-visto. Dentro do metrô, vemos muito mais seu rosto em *close*, mas há sempre um pedaço de cartaz, um vidro ou uma parede com pichações que são também, com suas letras, recortados junto a essa face - há algo escrito que se interpõe ao corpo, dando-se a ler ou não e que, sem dúvida, tende a passar despercebido pela ênfase que o *close* dá ao rosto ou a alguma cena de sedução.

No contexto desses escritos entrecortados, não posso dizer que foi proposital, mas me pareceu curioso que, em uma das cenas iniciais no metrô, quando ainda estamos sendo introduzidos à prisão do modo de gozo de Brandon, a câmara focada em seu rosto acaba por enquadrar também parte dos dizeres de um cartaz, prenunciando o que poderemos perguntar ao longo de todo o filme e mesmo depois, quando ele termina: *How is this possible?*, ou seja, “Como isso é possível?”. Nesse mesmo viés, em uma sequência mais próxima do final, quando Brandon se precipita ainda mais intensamente em sua caçada infernal, provocado pela forma como Sissy, sua irmã, se imiscui em sua vida e perturba-lhe o modo de gozo, mas já prenunciando o advento do pior, poderemos entrever, em um cartaz, as palavras ao mesmo tempo irônicas e, de novo, interpretativas da situação: *improving, non stop*, ou seja, “aperfeiçoando, sem parar”.

### **Uma canção, muita precipitação e muita miséria**

É oportuno perguntar por que, em um filme marcado por atos intensa e perigosamente precipitados, bem como por uma grande miséria subjetiva de seus personagens, somos tomados, durante uns 4 minutos e meio, por um *close* do belo rosto de Carrey Mulligan cantando lindamente, mas num ritmo como jamais havia se escutado antes, a canção que Liza Minelli e, algum tempo depois (de modo ainda mais contundente), Frank Sinatra consagraram como uma espécie de "hino" a Nova York. Como se não bastasse essa longa e linda sequência, a letra de *New York, New York*, talvez novamente mostrando-nos o modo como os escritos também devem ser contados como um elemento a mais de *Shame*, é integralmente traduzida na legenda (pelo menos no Brasil).

Trata-se de uma canção que evoca uma esperança de pertencimento a uma cidade, o sonho de ser bem sucedido em Nova York porque, quando isso acontece lá, pode se realizar em qualquer outro lugar. Composta por Kander e Elb para a trilha sonora do filme *New York, New York*, dirigido por Scorsese em 1971, essa canção retorna agora ao filme de Steve McQueen. Através dela e do modo como é entoada em *Shame*, escutamos a busca de Sissy por um pertencimento a um homem, a seu irmão, a uma família, a Nova York, mas também o quanto que, mesmo já podendo se corporificar como parte dessa cidade e se colocar como o que tal canção apresenta nos termos de *king of the hill* ("rei do pedaço"), *top of the heap* ("o que está por cima"), *top of the list* ("topo da lista"), Brandon, seu irmão, continua sem lugar porque, em seu caso, a realização desses ideais ou a significação fálica em jogo nessas expressões tampouco conseguem responder à dimensão real da sexualidade e, por isso, o fazem resvalar no modo de satisfação que excessivamente o aprisiona na própria e suposta liberdade de gozar.

A forma como *New York, New York* é inserida em *Shame*

também nos dá acesso a alguns traços de humanidade e subjetividade na miséria que permeia as vidas de Brandon, de Sissy ou mesmo do chefe do primeiro. Escutando sua irmã cantando, uma lágrima verte dos olhos de Brandon que, em seguida, vai se esforçar para não se mostrar tão afetado pelo que escutou e viu. Após cantar, Sissy se senta à mesa com o irmão, o chefe dele e ficamos sabendo que ela não é de Nova York, já morou em Los Angeles (para onde pensa regressar) e que, de fato, vem de New Jersey. Bem mais adiante, quando Brandon ensaia, desajeitadamente, iniciar o relacionamento com uma mulher sem aprisioná-la no seu modo de gozo marcado pela adição sexual, ele lhe revelará que nasceu de fato na Irlanda e, assim, podemos verificar o quanto a busca de pertencimento e de sucesso entoada em *New York, New York* foi também a sua, embora sua realização não lhe tenha garantido um lugar digno para seu desejo. Por fim, em uma das reduzidas informações que temos sobre o passado de Brandon e Sissy, ela lhe diz que "não são pessoas ruins" - apenas "vieram de um lugar ruim".

Que "lugar ruim" é esse, não sabemos e tampouco aqueles que dele vieram se dispõem a revelá-lo. Entretanto, associado à parceria e à angústia que a presença de Sissy evoca em Brandon, verificamos o quanto a adição sexual do irmão, seu isolamento do mundo na prisão do seu gozo, são um modo de se defender do que a irmã, como mulher, lhe corporifica como o que Lacan chamou da impossível relação entre os sexos, ou seja, como a dimensão real da sexualidade. Por sua vez, a insistência não menos perigosa e solitária com que Sissy tende a buscar o irmão (ou mesmo outros homens que, como o chefe dele, não deixam de duplicá-lo), sempre recebendo em troca o acolhimento e a rejeição como inevitáveis, é o modo feminino e, como tal, devastador, de ela se defender do impossível da relação sexual, ou seja, da dimensão real da sexualidade.

## **Um círculo e outra palavra escrita**

A precipitação de um acidente parece introduzir uma trégua entre os irmãos e, de modo particular, na caçada acelerada com que Brandon buscava se aprisionar exercendo a liberdade que o capitalismo e a ciência prometem com relação à satisfação sexual. A rua, um dos locais para tal caçada, torna-se o lugar onde ele cai, de joelhos e desesperado, após viver um acontecimento traumático. Em seguida a essa cena e por um brevíssimo espaço de tempo, Steve McQueen faz a tela do cinema escurecer, o que me permite evocar o breve apagamento dessa outra tela, a do computador, espaço tecnológico em que a caçada de Brandon perigosa e, nesse contexto, virtualmente se localizava ao longo do filme. A sequência final de *Shame*, novamente em um metrô, não deixa de evocar uma que se passa mais no início: lá estão Brandon, com seu rosto focado em *close*, bem como, com outra cor de cabelo, outro penteado e outra roupa, uma mulher que ele havia procurado seduzir e que havia dele se perdido na multidão da estação de metrô. Tudo parece diferente, mas ao mesmo tempo igual, ainda que a sequência final se interrompa um pouco antes do que acontecia naquela que se encontrava mais no início do filme. Assim, Steve McQueen faz um corte na sequência final que ciclicamente remete-nos a primeira e essa suspensão me parece funcionar como um corte em uma sessão analítica lacaniana. Esse corte se faz ao se detectar a emergência de uma repetição, mas não é necessariamente uma garantia de que a repetição não virá e que, no caso do filme, como em um final feliz, Brandon teria podido, então, se livrar da prisão de seu modo de gozo.

## **O ato de Steve McQueen, o fracasso do DSM-5 e a orientação lacaniana para o real**

A estratégia para a conquista de alguma liberdade nesse contexto viria, a meu ver, do confronto entre o modo

de gozo onde um sujeito se vê aprisionado e uma palavra que Steve McQueen escreve tanto no início quanto no final de seu filme. No início, logo que Brandon sai, solitário e nu, dos lençóis que cobriam-lhe parte do corpo, essa palavra é escrita, letra a letra, na sua cama. No final, é ela também que será escrita quando a tela escurece para indicar-nos, desta vez, que o filme acabou. Essa palavra é o título mesmo do filme e que, ao longo deste, não é pronunciada uma vez sequer. Ela, portanto, no filme, não passa de um título. No Brasil, pareceu-me interessante que esse título sequer foi traduzido, reiterando, pelo menos para os que não falam inglês, a dimensão impronunciável - outra marca do real da sexualidade - que ela tem para os personagens de *Shame*, mesmo que eles sejam anglófonos.

Tal confronto que não acontece com Brandon ou mesmo com sua irmã, entre o modo de gozo e a vergonha (*shame*), é o que Steve McQueen me parece realizar, em ato, com *Shame*. Ele não apresenta personagens envergonhados por seus modos de satisfação, tampouco os faz claramente se envergonharem ao longo do trajeto que o próprio filme perfaz. Entretanto, esse filme de Steve MacQueem e sua utilização da palavra *Shame* me evoca o que Lacan havia realizado em 1969-1970 e que pude trabalhar em outro texto<sup>10</sup>: neste mundo tomado pela depreciação e pela falta de vergonha com relação ao significante-mestre, é decisivo localizar, nomear e fazer esse significante aparecer, evidenciando que, na liberdade que as bodas do capitalismo com a ciência consagram ao gozo de cada um, processa-se o aprisionamento a esse senhor que, com a psicanálise freudiana, já podemos nomear como sendo o supereu que, nos termos de *New York, New York*, neste mundo destituído de referenciais que possam orientar os sujeitos em seus modos de satisfação sexual, também pode tomar a forma de o *king of the hill* ("rei do pedaço"), o *top of the heap* ("o que está por cima"), o *top of the list* ("topo da lista").

Um Manual como o DSM-5, por mais que pretenda mensurar as dimensões gradativas de um comportamento repetitivo e sintomático, fracassa em sua própria pretensão quantitativa. Afinal, ele até pode se interessar e procurar medir o que se repete, mas ao restringir o corpo vivo humano a um organismo, ao não ser sensível aos modos como as palavras tocam esse corpo e lhe marcam com o gozo, o DSM-5 despreza o que faz repetir abordando-o apenas, por exemplo, como uma substância química ou um "marcador biológico" a ser melhor esclarecido. Nesse viés, as intervenções provenientes de tal classificação dos chamados "transtornos mentais" estão aquém do que Steve McQueen faz em seu filme e com o seu filme, particularmente ao demonstrar o quanto Brandon está encarcerado na própria liberdade de usar sexualmente seu corpo. Mas ao almejar que, um dia, a *sex addiction* possa ser reconhecida como uma "adição", Steve McQueen pode também abrir caminho para que mais um transtorno seja incluído na classificação proposta pelo DSM-5 e, nesse contexto, ousar dizer que a orientação lacaniana poder-lhe-ia ser de grande valia porque é através dela que podemos verificar que o "mental" não é propriamente "alvo" de um transtorno. Em outros termos, o *mental não é transtornável* porque é, ele mesmo, o *transtorno* com que os humanos procuram se defender contra a desordem do real que lhes perturba os corpos.

---

<sup>1</sup> Este texto é produto de uma investigação, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pelo Programa de Pesquisa e Iniciação Científica da Universidade FUMEC (ProPIC - Fundação Mineira de Educação e Cultura). Após as primeiras cinco páginas, incluí, com modificações, o que publiquei em: LAIA, S. (set. 2012). "Shame, um filme-que-nomeia". In: *Correio - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, (71). São Paulo: EBP, pp. 87-94.

<sup>2</sup> Na versão impressa do DSM-5, diferente do que foi apresentado no site que divulgava a formulação desse Manual, não temos o "Transtorno Parafílico Hipersexual" que, por conter o excesso do uso da sexualidade em seu próprio nome parece ser mais próximo do que, na terminologia do DSM, perturba o protagonista de *Shame*. Em outro texto, me servi do que pude ler nesse site sobre

---

esse tipo de transtorno, mas essa informação já não se encontra mais acessível pela internet; assim, para uma discussão sobre parafilia, transtorno parafílico e hipersexualidade, ver: LAIA, S. (nov. 2012). "La dimensión real de la sexualidad para el psicoanálisis de la Orientación Lacaniana y la dimensión de la hipersexualidad en el DSM-V". In: *Mediodicho - Revista de Psicoanálisis de la Escuela de Orientación Lacaniana*, (38). Córdoba: EOL, pp. 138-148. Por sua vez, o site sobre o DSM-5 e que foi para mim fonte de consulta sobre a formulação desse Manual é: <[www.dsm5.com](http://www.dsm5.com)>. Por fim, a referência para a versão impressa do DSM-5 e da qual extraí as citações que aparecem entre aspas neste parágrafo é: AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). (2013). *Diagnosis and statistical manual of mental disorders, fifth edition, DSM-5*. Arlington: APA, ps. 685, 686 e 705. Disponível em: <<http://www.dsm5.org/proposedrevision/Pages/ParaphilicDisorders.aspx>>.

<sup>3</sup> Para essa expectativa de Steven McQueen, ver: WOO, K. (fev. 2012). "Shame on Fassbender. *Dazed & confused*". Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/12601/1/shame-on-michael-fassbender>>. Acessado em 3 de agosto de 2012.

<sup>4</sup> AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). (2013). Op. cit., p. 738.

<sup>5</sup> MILLER, J.-A. (jun. 2012). "O real no século XXI". In: *Opção lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, (63). São Paulo: Eolia Edições, p. 19.

<sup>6</sup> Idem. Ibid., pp. 11-19.

<sup>7</sup> WOO, K. (fev. 2012). Op. cit.

<sup>8</sup> MILLER, J.-A. (jun. 2012). Op. cit.

<sup>9</sup> WOO, K. (fev. 2012). Op. cit.

<sup>10</sup> LACAN, J. (1992[1969-1970]). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, ps. 169, 172, 180, 184. Para meu texto: LAIA, S. (2009). "Análise e interpretação de uma efusão coletiva: os discursos, a ação lacaniana a partir de maio de 1968 e de suas consequências". In: *Curinga - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise - Seção MG*, (28). Belo Horizonte: EBP, pp. 97-113.