

**As relações entre machismo e cavalheirismo sob diferentes *modos de pensamento*¹:
cinema e literatura.**

Juliana Carneiro da Silva²
(UNICAMP)

Resumo: Fruto de pesquisa de iniciação científica³, o presente artigo parte da interpretação hermenêutica do romance de Choderlos de Laclos (*Relações Perigosas*, 1971) e de sua adaptação fílmica (*Ligações Perigosas*, Stephen Frears, 1988) em busca de lançar um novo olhar sobre as figuras masculinas do cavalheiro e do machista, entendendo-os como movimentos que se aproximam, coabitam, se interpenetram e influenciam, configurando o cavalheirismo uma forma de *mudar para permanecer*⁴ em relação ao machismo.

Palavras-chave: cavalheirismo, machismo, Choderlos de Laclos, estima pública, aparência.

¹ Conceito de Deleuze que, na obra de Vasconcellos (2006, p. XVI), aparece aplicado ao cinema, o qual, sendo constituído por imagens e símbolos cinematográficos, que, na filosofia deleuziana, são concebidos como uma forma de pensar, tem o mesmo estatuto que a ciência, a filosofia e a arte, na qual incluo a literatura.

² Graduanda em Ciências Sociais pela Unicamp e autora de uma pesquisa de iniciação científica fomentada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - SAE/UNICAMP e orientada pela Professora Doutora Amnéris Ângela Maroni durante o período compreendido entre agosto de 2010 e julho de 2011 sob o título *Relações entre machismo e cavalheirismo: uma interpretação da obra de Laclos*. (IFCH - Unicamp, Campinas, Brasil, e-mail: julianasilva.csociais@gmail.com, lattes: <http://lattes.cnpq.br/5088695914314720>).

³ Supracitada.

⁴ Esta ideia deriva-se da famosa expressão de Tancredi no filme *O leopardo*, de Luchino Visconti (1963): “é preciso que as coisas mudem de lugar para que permaneçam onde estão”, a qual corrobora com Manuela Carneiro da Cunha (CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Capítulo 19: “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009) ao afirmar que “A mudança se manifesta de fato no esforço para permanecer igual” (p. 372) referindo-se às armadilhas da subversão da cultura.

Abstract: Product of a scientific initiation research⁵, this article part of un hermeneutic interpretation of the novel by Choderlos de Laclos (*Dangerous Relations*, 1971) and his filmic adaptation (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988) in search of launching a new look at the male figures of gentleman and sexist, understand them as movements that are approaching, cohabit, interpenetrate and influence, configuring the chivalrousness a form of *change to stay*⁶ for sexism.

Keywords: chivalrousness, sexism, Choderlos de Laclos, public esteem, appearance.

olhar o mesmo olho
 com outros olhos
 em outro olhar
 o mesmo olho
 nos mesmos olhos
 o olhar do outro
 de olho.
 (Ver, Alice Ruiz, 2009).

Indo contra a ideia de cinema como janela para o mundo ao discutir as concepções do estatuto som/imagem frente a realidade, Ismail Xavier (2005) define o cinema como um discurso, sempre ficcional, porque produzido e controlado por uma fonte produtora, composto por sons e imagens em uma dialética entre representação e apresentação; como ressalta Pudovkin: “Entre o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente essa diferença que faz do cinema uma arte.” (PUDOVKIN, *Film technique*; p. 86, apud, XAVIER, 2005, p. 54) e permite, segundo o realismo crítico, que tenhamos uma percepção integrada e crítica dos fatos, o que não ocorreria na vida cotidiana (Cf. XAVIER, 2005, p. 68).

Sendo assim, para essa corrente, a arte prestar-se-ia, contrapondo-se a um certo cinema que, por seu aspecto manipulador e articulador, cria um mundo imaginário,

⁵ Research fostered by Institutional Program of Scientific Initiation Scholarships-SAE/UNICAMP and guided by Professor Amnérís Ângela Maroni during the period August 2010 and July 2011 under the title *Relations between sexism and chivalrousness: an interpretation of the work of Laclos*.

⁶This idea derives from the famous expression of Tancredi in the film *the Leopard*, directed by Luchino Visconti (1963): "we need things to change from place to remain where they are", which corroborates with Manuela Carneiro da Cunha (CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Capítulo 19: “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009) by stating that “the change manifests itself in fact in an effort to stay the same” (p. 372) referring to the pitfalls of subversion of culture.

alienando o espectador de seu mundo, a “produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos acontecimentos.” (XAVIER, 2005, p. 69) – é justamente o que Deleuze diz do cinema moderno (caracterizado segundo Vasconcellos (2006, p. XII, XX e XXI) por romper com a narrativa do cinema clássico tendo o tempo como instância privilegiada) e das demais artes, quando afirma que estes, através da relação com o Fora⁷, surpreender-nos-iam com o *impensado no pensamento*⁸, *colocando-nos diante do nosso mundo* (Cf. DELEUZE, 1990, apud, LEVY, 2003, p.121), ao qual nos religaríamos, e fazendo-nos, ao nos levar à abertura ao outro, ao desconhecido, contestar, resistir e criar frente ao que se encontra cristalizado.

Existe, deste modo, na perspectiva realista crítica do cinema, uma “confiança na realidade” e uma “minimização do sujeito do discurso”, a fim de deixar que o mundo visível captado transpareça seu significado (Cf. XAVIER, 2005, p. 75), que se conecta com a exclusão de toda subjetividade na literatura enquanto experiência do Fora proposta por Blanchot e Foucault (isso porque, segundo o último, a autoria é um processo de controle do discurso na medida em que “O autor, como função, promove a unidade e a origem da significação do discurso” (LEVY, 2003, p. 59)): para o primeiro, tal movimento assume o nome de neutro e é caracterizado por desenvolver-se do eu ao ele: é um movimento de sair de si e do mundo, de criar um discurso sem eu, de ninguém e, exatamente por isso, de todos, sendo, portanto, o responsável por produzir um espaço para a emergência do próprio ser da palavra literária.

Tendo isso em vista, podemos afirmar que esse *olhar com outros olhos* em relação à vida cotidiana possibilitado pela literatura (e, no caso de Deleuze, pelas demais artes), se dá em função da relação com o Fora, enquanto que, de acordo com Xavier (2005), ele foi, dentro do campo cinematográfico, tradicionalmente produzido pela atividade de montagem, uma vez que é nesta que são determinados os tipos de relação entre as imagens e entre os fenômenos apresentados nelas; tal atividade definiria

⁷ Baseada na leitura de Levy (2003) entendo o Fora como um espaço do puro *devenir*, isto é, “A realidade aí está presente, mas não sob o domínio das formas (real atual), e sim sob o domínio do indeterminado, do imprevisível, daquilo que Deleuze entende por *devenir*.” (LEVY, 2003, p.80): algo que está prestes a se realizar, mas que nunca o faz de fato.

⁸ Porque permite o contato com *outros mundos possíveis* (que são trazidos à tona pela literatura e, em Deleuze, demais artes, através da relação com o Fora). Este se traduz em Blanchot pela expressão *o outro de todos os mundos* (o próprio Fora que emerge da relação com a literatura) e em Deleuze por *o outro do mundo*, “que faz deste mundo um outro” (PELBART, 2000, p. 62, apud, LEVY, 2003, p.126).

também o grau de evidência da descontinuidade entre as imagens, o que pode contribuir ou não para acentuar a ilusão do efeito janela e da veracidade do cinema.

Tal atividade é vista pelos neo-realistas (corrente à qual Frears é relacionado⁹) como um perigo que pode, através da intervenção e da manipulação, ameaçar a revelação do essencial (“aquilo que emana de cada imagem” (XAVIER, 2005, p. 75)); o que se critica é justamente a manipulação das imagens a fim de criar **um** sentido para o plano – “... se algo fica para definir, tal indefinição é considerada expressão fiel da própria abertura da realidade.” (*idem*) -; o que se propõe é, então, a participação ativa do espectador, que contribui com sua vontade para a doação de sentido à imagem.

Creio que é justamente esse fator (deixar as coisas meio encobertas, no ar, com uma certa ambigüidade, sem dizê-las explicitamente para que, então, o espectador possa doar sentido a elas), fundamental neste filme, porque também é caro aos jogos de sedução, que não encontramos na adaptação teatral do romance de Laclos (*Ligações Perigosas*, direção de Mauro Baptista Vedia, baseada na adaptação do romance de Laclos de autoria de Christopher Hampton (1986) - dramaturgo, roteirista e diretor de cinema britânico -, a qual também fundamentou a realização do filme aqui estudado). Nesta, os personagens, em especial Valmont, são unidimensionais, não apresentando muita profundidade, complexidade ou ambigüidade, e encontram-se enredados em uma trama, que aproxima-se do “pastelão”, em que as intenções se dão de forma explícita, limitando o espaço deixado à ambigüidade, não trabalhando o não-falado, deixando tudo às claras, explicitando tudo, não deixando as coisas no ar; aqui as palavras e os gestos exagerados e dirigidos ao público tomam o lugar dos gestos, das expressões faciais e corporais e das trocas de olhares, tão característicos e belissimamente desenvolvidos no filme, como se fosse necessário garantir o entendimento por parte do público daquilo que já se encontrava nas entrelinhas. O que o teatro faria, então, é, a meu ver, impor um sentido ao público, relegando-o a passividade perante o espetáculo.

Nas palavras de Bosco (2008, p. 38) sobre a literatura podemos encontrar uma melhor expressão da diferença entre essas duas obras: a questão residiria no fato de que o filme, ao contrário do teatro, revelaria intenções e sentidos sem explicitá-los, deixando um lugar decisivo ao espectador: “O lugar do leitor” (no caso de Bosco, e do espectador no nosso) “é a dimensão invisível da cena:” (a qual, segundo Xavier (2005, p. 181), é

⁹ Cf. SAMPAIO, 2006.

condição e sentido da dimensão visível) “é aí que ela pode se locupletar, desde que o leitor seja capaz de ativar-lhe os sentidos. A cena é incompleta sem o leitor.”, que assume, então, um papel ativo e fundamental no desenrolar da obra.

Cumprе ressaltar, porém, que Metz ([s.d], apud, XAVIER, 2005, p. 153) critica essa visão da participação ativa do espectador ao doar sentido aos planos cinematográficos dizendo que ela é ilusória, já que é

“O aparato cinematográfico” que “ define as condições e determina a natureza da experiência do sujeito, bem como seu lugar na engrenagem industrial e institucional que produz a imagem: e o faz de tal modo que o sujeito tem a **ilusã**o de que ele é o centro de tudo e de que é através dele que as imagens adquirem sentido”. (XAVIER, 2005, p. 153. Grifo meu.).

Tudo isso ocorreria em especial através da atividade de montagem, a qual, apesar de criticada, não se exclui da prática do cinema neo-realista, prestando-se à “... eliminação inevitável de uma realidade abundante demais.” (*ibidem*, p. 81). Assim, os truques utilizados pelo cineasta devem ocorrer majoritariamente diante da câmara, aparentemente¹⁰ nada devendo aos meios específicos do cinema.

Tal associação (imagem=real) preza pela transparência¹¹ e também é bastante cara ao cinema hollywoodiano, do qual faz parte o filme aqui estudado; este é caracterizado por Tavernier e Coursodon (1997, p. 147)¹² como uma adaptação fiel (com a exceção do final) e convincente da obra de Laclos, que foi por muito tempo considerada inadaptável.

Nesse aspecto, creio que, com este filme, Frears se aproxima um pouco do cinema clássico¹³, ao focalizar o drama, dificultando que o espectador perceba que “as

¹⁰ Isso porque, conforme Xavier (*ibidem*, p. 85), o que torna tais truques possíveis e tudo aparentemente real é justamente a sua representação na tela.

¹¹ Contudo, o autor nos alerta para que a “impressão” de realidade da imagem fotográfica que acompanha essa idéia de transparência só se dá porque essa imagem reproduz “... os códigos que definem a ‘objetividade’ visual segundo a cultura dominante em nossa sociedade...” (*ibidem*, p. 152).

¹² TAVERNIER, Bertrand e COURSDON, JEAN-Pierre. 50 anos de cine norte-americano. Tomo 1. Madrid: Akal ediciones, 1997.

¹³ Entretanto se levarmos em consideração a taxonomia deleuziana, poderíamos especular que a película que aqui estudamos se aproxima do cinema moderno (embora mantenha alguns elementos do cinema clássico, como o peso assumido pela narrativa) à medida que procura afastar-se do modelo de verdade, do modelo clássico de montagem e dos *eventos extraordinários*, privilegiando os acontecimentos ordinários do cotidiano, abrindo espaço para o cinema enquanto arte, que pensa e suscita o pensamento.

folhas se movem¹⁴” (XAVIER, 2005, p. 194) e, assim, se afastando do cinema moderno, cuja pergunta de fundo é “o que é cinema?”.

O drama em que Frears se concentra tem início quando o Visconde de Valmont recusa a proposta de sua ex-amante, Marquesa de Merteuil, de deflorar Cecile, a jovem e inocente noiva do único amante que a havia abandonado, em favor de uma mais audaciosa: conquistar uma mulher casada, moralista e religiosa (Madame de Tourvel), e se desenvolve no sedutor combate entre esses dois libertinos dentro do terreno da conquista e em torno da honra e do amor, que, nesta película, raramente caminham juntos – numa “tradução” da própria Marquesa: “A vaidade e a felicidade são incompatíveis.”.

Nesse terreno, grande importância é dada aos obstáculos: são eles que conferem valor não só aos que os mantêm e aos que os vencem, mas também à conquista em si, uma vez que contribuem para manter o interesse do homem nela - “Meu amor mal durou mais que sua virtude...” e “Por que perseguimos as que nos escapam?” (falas de Valmont que, a meu ver também se ligam com o fantasma masculino¹⁵ defendido por Fernandes (2006), na medida em que o homem pretende conquistar aquela que se lhe apresenta como impossível (isto é, com a maior quantidade de obstáculos, o que à época em que se desenrolam filme e romance, era justamente o tipo de mulher representado por Tourvel) – ampliando assim suas chances de sucesso: Valmont diz a Merteuil que o que Danceny, professor de música e admirador de Cecile, precisa para conquistá-la são obstáculos e, não, ajuda.

Exemplo disso (obstáculos atribuindo valor à conquista) é a ocasião em que Merteuil expõe seu plano de vingança a Valmont: este recusa dizendo que é uma tarefa muito fácil (por ter sido criada em convento, Valmont acredita que a jovem, Cecile de Volanges, não sabe nada dos jogos de sedução e, além disso, tenderá a ser curiosa, logo, entregar-se-á facilmente) e, por isso, não teria o sabor de uma conquista (porque os obstáculos seriam poucos e facilmente transponíveis); sendo assim, tal feito não lhe traria a honra necessária para manter sua reputação (friamente calculada, como

¹⁴ Isto é, o instante, o fugidio, o efêmero, o que não se repete; enfim, o que dá ensejo “... a que o acontecimento, de início insignificante, adquira um novo sentido...” (XAVIER, 2005, p. 194).

¹⁵ Noção de Fernandes (2006) que denota a mulher que **ousa** resistir aos encantos do homem, isto é, aquela que se lhe apresenta como impossível (com a maior quantidade de obstáculos), podendo vencê-lo (seja por não deixar-se conquistar, seja conquistando-o) e que corresponde ao fantasma feminino (converter o Dom Juan).

ressaltado pela Sra. De Volanges à Sra. De Tourvel, a mais nova presa de Valmont, na carta IX do livro e também por meio de uma carta no filme) de sedutor irresistível – nas palavras do próprio Visconde: “... tenho de ser fiel ao meu destino e à minha profissão”.

É nessa chave que se encontra, na concepção de Valmont, a conquista de Tourvel, à qual ele se dedica, valorizando-a, não em função de uma qualidade que ela tenha e o atraia, mas sim pelo fato de sua conquista oferecer grandes dificuldades, e por isso mesmo, quando concretizada, conferir muito prestígio, honra e glória; assim, **a mulher vale pelos obstáculos que impõe, porque é isso que valoriza o homem que, conseguindo superá-los, conquista a mulher.** É o que podemos ver pelas frases de Valmont: “Meu amor mal durou mais que sua virtude...”, isto é, que os obstáculos impostos à sua conquista (à Tourvel durante o rompimento de sua relação) e “Seduzir uma mulher famosa por rígida moral, fé religiosa e felicidade no casamento, o que daria mais prestígio?” (sobre Tourvel à Merteuil)¹⁶.

É importante enunciar, contudo, que não é apenas Valmont, um grande conquistador, que se utiliza da linguagem da honra, inclusive para medir o valor das pessoas: em uma *sociedade do espetáculo*¹⁷ em que, como ressalta Ribeiro (1983), os comportamentos e os gestos são ensaiados (como na cena da chegada de Valmont à casa de Merteuil (melhor descrita abaixo), em que esta e a Sra. De Volanges preparam-se para recebê-lo: com um rodopio a Marquesa senta-se na poltrona ao mesmo tempo que a Sra. De Volanges, ambas ajeitam as roupas e as posições e, finalmente, abrem os leques e encerram a conversa para a chegada do visitante – com tantos arranjos e preparativos seguidos de uma tal imobilidade, a cena chega a lembrar uma pintura), dramatizados (o que, nas mãos de Merteuil e Valmont, se torna um recuso sabiamente utilizado para a construção de suas máscaras e como instrumento de convencimento dos demais, apenas abandonando a expressão séria/ fria/impassível com esta intenção; é o que podemos ver na cena em que a Marquesa informa a Sra. De Volanges, de forma bastante dramática e expressiva, lançando mão inclusive do recurso da hesitação, como forma de convencê-la não só do afloramento de uma “ligação perigosa” entre Cecile e Danceny, mas também

¹⁶ Indico que esta frase, que descreve o tipo de mulher correspondente ao fantasma masculino (noção utilizada por Fernandes da qual me apropriei para explicitar a ponte que defendo existir entre machismo e cavalheirismo) e, simultaneamente, o inimigo dos libertinos, porque completamente avesso à sua filosofia, ilustra que a conquista aufere valor também ao conquistador.

¹⁷ Noção de Guy Debord em seu livro homônimo (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Afrodite, 1972).

de sua “sincera” preocupação com aquele) e convencioneados, configurando a sociedade como um grande teatro que representa e reafirma a hierarquia social através da aferição e auferição de prestígio, as quais se baseiam em “... um ideal de civilidade” que dissimula ou traveste “a realidade íntima do sentimento dos indivíduos...” (ÁRIES, 1999, p. 9 e REVEL, 1991, p. 186-194, apud, VILLALTA, [s.d],p. 2), até Tourvel age movida pela honra: “Uma mulher de honra não trocava cartas com você.” (Tourvel dirigindo-se à Valmont).

Em relação a isso destaco desde já uma cena que ilustra as tensões que permeiam esse código de civilidade e que podem abrir espaço para a manifestação do machismo, aproximando então esses dois movimentos (a saber, machismo e cavalheirismo) *a priori* tão distintos:

Cecile, recém-saída do convento, acompanha sua mãe, Sra. De Volanges, em uma visita à Marquesa de Merteuil, durante a qual a chegada de Valmont, já premeditada pela Marquesa, é anunciada por um criado. O Visconde, após cumprimentar, calorosamente a Marquesa e polidamente Volanges, dá a volta no sofá em que aquela encontra-se sentada e atrás do qual está Cecile, de pé; durante esse movimento, o Visconde, ao passar perto daquela, a quem Volanges apresentava-o, “passa a mão” nela, mas faz questão de dar a impressão de que foi sem querer, fruto natural do seu movimento. Como a Marquesa e Volanges estavam de costas, apenas Cecile notou a atitude de Valmont; esta fica confusa, sem saber o que fazer: **quebrar com o decoro e chamar a atenção dos demais para a atitude de Valmont ou agüentar quieta essa desrespeitosa e abusiva quebra do decoro.** (A menina, após verificar se a mãe havia percebido algo, acaba optando pela última alternativa, encobrendo a grosseira atitude do Visconde em nome do decoro, que já havia sido quebrado por ele).

Ao mostrar Valmont e Volanges se cumprimentando cordialmente, de acordo com a etiqueta da época, apesar de manterem desafetos um em relação ao outro, essa cena ilustra um dos truques de que a Marquesa afirma se valer para construir sua fama de invencível perante a sociedade, embora seja uma sedutora: “Recebi-o” (refere-se a Prévan, um militar em quem ela estava interessada) “ com acentuada polidez, que demonstrava não ter eu intimidade com ele...” (LACLOS, 1971, p. 164), isto é, ela trata com mais polidez as pessoas que tem, ou quer mostrar que tem, menos intimidade, ao mesmo tempo em que explicita a (dis)simulação que o sustenta e permeia toda a película, uma vez que é elemento fundamental não só da sociedade a que se refere, mas também da própria civilidade e polidez. Podemos encontrar tal concepção na discussão

que Lebrun faz com a obra de Rousseau: para aquele, no que se contrapõe a este – segundo Campos (2001) a crítica de Rousseau ao mundo das aparências volta-se “... aos códigos da civilidade e ao jogo das aparências, entendidos como elementos centrais para a emergência do amor-próprio” (CAMPOS, 2001, p. 23) -, não há nada de alarmante ou condenável no fato de que o porte da máscara constitua “*a própria essência da civilidade*” (LEBRUN, 1983, p. 256, apud, CAMPOS, 2001, p. 117); se ela o faz é por polidez e não hipocrisia.

Tal (dis)simulação, embora perpassasse todas as personagens, porque, como dito acima, é parte fundamental da sociedade a qual pertencem (o denominado Antigo Regime)¹⁸, é evidente e acentuada em Merteuil e Valmont, os quais utilizam-se deste mecanismo em seus jogos de sedução, calculando os passos e demarcando as cenas, como num teatro - durante a entrevista que Valmont conseguiu com Tourvel por meio da intervenção de Padre Anselmo com a desculpa de querer reconciliar-se com ela antes de estudar com aquele, o libertino alonga-se, por várias vezes, na espera para responder Tourvel para melhor coreografar seus passos rumo à conquista, utilizando inclusive o recurso do espelho, discutido abaixo, para ganhar tempo e refletir sobre a próxima fala, e aparece de maneira muito clara no livro (Carta CXXV) em diversos momentos, dos quais destaco este: “Mas, para nada perder de um tempo cujos momentos eram todos preciosos, examinei cuidadosamente o local, e, desde logo, marquei o teatro de minha vitória.” (LACLOS, 1971, p. 242) -, e, assim, soçobrando emoções¹⁹ e intenções, uma vez que o conhecimento destas – ou *do que seja que as pessoas tentavam esconder* (Merteuil) - por parte de outrem é tido como arma na manipulação das pessoas para se conseguir o que quer, sendo muitas vezes a causa da derrota da pessoa que falha em esconder esses elementos sob a sua máscara. É o que podemos ver na cena em que Merteuil conta a Valmont como se inventou, aprendendo a, por um lado, disfarçar suas emoções, sensações e pensamentos, cobrindo-os com os correspondentes esperados pela sociedade, e, por outro, buscando desvendar o que se passava por debaixo da máscara dos demais e na cena (que será melhor descrita mais adiante) em que Merteuil desvenda a Valmont como conseguiu derrotá-lo.

¹⁸ Para uma discussão mais pormenorizada sobre essa questão ver: RIBEIRO, 1983.

¹⁹ Para mais detalhes sobre como as emoções são soçobradas pelas personagens libertinas deste romance através da dissimulação, ver: TANAJURA et al. , [s.d].

Esse processo de (dis)simulação, da forma como o percebeo, foi, de modo bastante inteligente, desenvolvido no filme através do uso de espelhos (estes também apresentam outras funções na trama, que, no entanto, são de menor relevância para a questão que aqui pretendemos discutir): sempre que os dois libertinos precisam esconder suas emoções em uma situação difícil de fazê-lo (como Valmont na presença de Tourvel e Merteuil frente aquele), recorre-se ao espelho: este permite que os libertinos (cenicamente posicionados de frente para este, mas de costas para a pessoa com quem falam) escondam suas emoções e reações das pessoas presentes na cena, do mesmo modo que permite que o público as contemple. Sendo assim, poderíamos afirmar que, no filme, o uso do espelho faz parte da máscara construída por Valmont e Merteuil e utilizada para, entre outras finalidades, obter sucesso em suas conquistas²⁰, mantendo sua reputação – a da Marquesa²¹ de mulher respeitável diante da sociedade e de forte concorrente frente à Valmont, que procura manter sua fama de libertino, o que, na concepção de Almeida (2002, p.16), significaria uma pessoa bem sucedida no controle das demais através da boa administração de seu potencial sexual, utilizando-se de comportamentos cavalheirescos com a finalidade da conquista, os quais, dentro da idéia de fantasma masculino, podem tanto exacerbar-se quanto dar lugar a comportamentos mais explícitos e violentos de subjugação da mulher frente à recusa ou resistência por parte desta. Encontramos uma ilustração desta idéia, que surge como uma ponte, vinda da relação com o Fora, que liga machismo e cavalheirismo, na cena em que Tourvel, em uma visita a Valmont, encontra-o com Emilie (prostituta bastante conhecida pela sociedade em que se desenvolvem as obras): aquele, vendo que está prestes a perder aquela, mescla palavras gentis e atitudes rudes a fim de fazê-la acreditar no que ele lhe diz.

O uso da figura do espelho é bastante curioso e suscita uma interessante analogia com o mito de Narciso, jovem belo, filho de um deus e uma ninfa que, depois de condenar à morte Eco, uma bela ninfa que por ele se enamora, apaixonou-se pela própria

²⁰ Creio que são elas que constituem os objetivos a que se referem Tanajura et. al. ([s.d]) na seguinte passagem: “Os personagens simulam seus sentimentos a fim de conseguirem atingir seus objetivos.”(TANAJURA et. al., [s.d], p.1).

²¹ Esta, como já ressaltado por Bessa (1994), apresenta um comportamento moral típico dos homens de sua época “não tanto pela frequência dos amantes, mas pela superioridade e arrogância com as quais os trata; pela maneira como joga com as palavras e, insensivelmente, incita e domina o desejo alheio e satisfaz aos próprios.” (BESSA, 1994, p. 17 e 18).

imagem refletida em um rio e assim, a contemplar-se, morre²², cuja figura é alvo da reflexão política e antropológica por parte de Campos (2001), à luz da obra de Rousseau; tal figura constitui-se pela degeneração das paixões naturais do homem (amor-de-si e *pitié*), sendo calcado principalmente no amor-próprio, que o leva a projetar-se sobre o mundo abolindo qualquer possibilidade de alteridade, já que ele “... usurpa todos os lugares e rouba para si a cena do espetáculo público.” (CAMPOS, 2001, p.26)²³: para ele, o outro torna-se uma exigência (no *Emílio*, Rousseau fala de uma dependência dos homens (típica do estado civil) em oposição à dependência das coisas(característica do estado de natureza): “A dependência das coisas, não tendo nenhuma moralidade, não é nociva à liberdade e não engendra vícios, a dos homens, sendo desordenada, os engendra todos.”²⁴) e deve estimar narciso (homem do amor-próprio), reconhecendo-o enquanto sujeito individual. Nesse caso, podemos dizer que o homem tem uma existência fora de si, “... isto é, como sujeito ou objeto, espectador ou ator...” (*ibidem*, p. 81), cujo sentimento de existência só se manifesta na **opinião do outro**; daí derivam, segundo Rousseau, a cisão entre ser e parecer e, por conseguinte, todos os vícios do homem e os males da sociedade (Cf. CAMPOS, 2001, p. 85).

Essa cisão também figura na obra literária aqui estudada (e, conseqüentemente, no filme que dela deriva), na medida em que, associada à literatura libertina²⁵, pode ser entendida, conforme a asserção de Rouanet (1999, apud, SANTANA, 2004, p. 2), como uma linha auxiliar aos filósofos críticos do Antigo Regime, em especial Rousseau, pois difunde idéias sociais e políticas daqueles. No entanto, do modo como compreendo tais obras (refiro-me às de Rousseau, em especial o *Discurso sobre a Origem e os*

²² Cf.[s.n] *A fonte da vaidade*. [s.d]. Disponível em: http://hall_of_secrets.tripod.com/greciavaidade.htm. Acesso em: 17/08/2011.

²³ Isso porque Narciso, ao contrário do homem no estado de natureza que, por meio da *pitié*, se coloca **imaginariamente** no lugar do ser sofrente, não descolando-se do seu, “... ao se transportar para lugar do outro, visa suprimir a alteridade, fazendo do outro mera projeção de si mesmo” (CAMPOS, 2001, p. 78).

²⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Livro II. In : *Emílio, ou, Da educação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. p. 61.

²⁵ Segundo Raquel de Almeida Prado em seu *Ética e libertinagem nas Ligações Perigosas*:

“Se deixarmos de lado os esforços classificatórios dos especialistas e nos restringirmos a uma definição mais ampla de romance libertino, ou seja, a de um romance em que liberdade de pensamento e liberdade de costumes estão associados de uma maneira tal que não se possa dizer que um dos elementos – erotismo ou reflexão filosófica – seja secundário, talvez possamos considerar com mais segurança o caso das ligações perigosas dentro da tradição libertina” (PRADO, [s.d], apud, SANTANA, 2004, p. 2)

Fundamentos da Desigualdade entre os Homens (1999), e ao romance de Laclos), o romancista fica aquém²⁶ em sua crítica à teatralização da vida social fundada na cisão entre ser e parecer ao localizá-la no Antigo Regime, sendo, a meu ver, mais uma corrupção do homem pela Sociedade (alta sociedade, sociedade de corte) do que pela sociedade em geral²⁷, como encontramos na teoria do filósofo genebrino.

Para este é a passagem do estado de natureza para a vida em sociedade que corrompe os homens, à medida em que propicia encontros mais duradouros e frequentes entre eles, levando-os à comparação e à avaliação, as quais engendram o desejo de se destacar, que além de “quase sempre nos” colocar “fora de nós” (ROUSSEAU, 1987b, p. 189, apud, CAMPOS, 2001, p. 86), levando-nos ao nosso melhor e ao nosso pior, culmina na constituição de personalidades públicas e privadas.

É nesse contexto que emerge o amor-próprio, degeneração do amor-de-si fruto do enfraquecimento e da corrupção da *pitié*, que, juntamente com a atuação da perfectibilidade e a fixação do espaço público, aprofunda a cisão entre ser e parecer; é daí, então, que surge o estado de *guerra de todos contra todos* do qual nos fala Hobbes e cuja (aparente) solução é o estado civil²⁸, no qual emerge o narcisismo (atrelado à opinião do outro pois que vem à tona em meio ao jogo das aparências próprio da vida social) a que associo Valmont; este, alarmado pela possibilidade²⁹ de ser alvo de zombarias em função de seu envolvimento com Tourvel - o que prejudicaria sua estima pública, abalando fortemente sua reputação de sedutor frio, irresistível e, acima de tudo,

²⁶ Entretanto, no tocante à educação das mulheres, Laclos em seu primeiro e mais radical ensaio sobre o tema, vai mais além que Rousseau ao defender que é impossível aperfeiçoá-la, à medida que, conforme identificou, em sua sociedade as mulheres eram tidas na escravatura pelos homens, o que impossibilitava o desenvolvimento de qualquer educação feminina, uma vez que *onde há escravidão não pode haver educação* (Cf. FERNANDES, 2006, p. 46), enquanto seu mestre (o filósofo genebrino) em seu *Emílio ou Da educação*, relega à mulher (Sofia), apenas uma educação voltada para a vida privada, uma vez que sua tarefa será, enquanto mãe, contribuir para a formação de *Emílios*, isto é, homens que viriam a ser bons cidadãos.

Mesmo em seus ensaios posteriores, mais conservadores, Laclos vai além de Rousseau ao propor à mulher uma educação que permita-a “libertar-se dos elos impostos pelo homem e tornar-se dona do seu destino.” (FERNANDES, 2006, p. 47).

²⁷ Nas palavras de Campos (2001):

“A crítica de Rousseau ao narcisismo (...) desdobra-se numa crítica da própria cultura. Ou seja, ao colocar o narcisismo como um problema social e político, Rousseau põe no centro de sua crítica a base sobre a qual são mediadas as relações sociais no espaço público, qual seja, a civilidade” (CAMPOS, 2001, p. 104).

²⁸ Cf. CAMPOS, 2001, p. 86 e 87.

²⁹ Tal possibilidade foi levantada a partir da história contada por Merteuil sobre um suposto amigo dela que dizia, como Valmont, que seu envolvimento com “uma mulher inadequada” (expressão utilizada no filme) *fugia ao seu controle*.

invencível -,termina seu relacionamento com ela de modo rude e grosseiro. Como sublinha Merteuil:

“E esta foi uma das minhas maiores vitórias. (...) Mas minha vitória não foi sobre ela (Tourvel). (...) Foi sobre você (Valmont). Você amava aquela mulher. E ainda ama. Desesperadamente. **Não a trataria cruelmente, se não se envergonhasse. Não suportava a visão de ser alvo de zombarias.** E prova algo que sempre suspeitei. A vaidade e a felicidade são incompatíveis.”

E no romance:

“Sim visconde, amáveis muito a Sra. De Tourvel, e ainda a amais; e a amais como um louco; mas, como eu me divertia com vos envergonhar disso, corajosamente a sacrificastes. **Teríeis sacrificado mil de preferência a suportar uma brincadeira. Ao que nos conduz a vaidade!**” (LACLOS, 1971, p. 277. Grifo meu).

Assim vemos como a Marquesa joga habilmente com o fantasma masculino de Valmont³⁰, levando-o a agir a seu bel-prazer ao mobilizar sua honra, em prol da sua³¹; poderíamos supor, então, que é a Marquesa quem desempenha, soberana, o papel a que se refere Campos (2001):

“A vida social se teatraliza, convertendo-se em um palco no qual assistimos somente a um protagonista, a saber, Narciso – homem do amor-próprio – que, roubando a cena para si, transforma todos em meros espectadores de seu espetáculo.” (CAMPOS, 2001, p. 129).

Isso porque esta, como já dito anteriormente, é guiada por uma moral típica dos homens de sua época e representa uma mulher que, instruindo-se a si mesma (chegando a saber, ao contrário da maioria de suas contemporâneas, utilizar uma máscara no teatro do mundo e, assim, não podendo “sentir ou confessar os seus sentimentos” (ALMEIDA, 2002, p. 18)), não encontra lugar no mundo a não ser “entrar no jogo do homem” (FERNANDES, 2006, p. 47) e representar uma vez mais, mascarando a máscara que ela usa no jogo da conquista para que, frente à sociedade, sua reputação se mantenha pura, uma vez que a liberdade sexual que atingiu, através do espaço aberto pelo comportamento masculino da busca da glória através do empreendimento e da

³⁰ Este, por sua vez, joga com o fantasma feminino de Tourvel (converter um Dom Juan): “Querida que você me conhecesse bem o suficiente para saber o quanto me mudou. Meus amigos de Paris perceberam logo. Tornei-me o espírito da consideração, consciencioso, caridoso, mais celibatário que monge.” (Valmont a Tourvel).

³¹ “Enquanto eu golpeava esta, ou, melhor, dirigia vossos golpes, não esqueci que essa mulher era minha rival, que a tínheis achado preferível a mim, e que, enfim, me haveis colocado abaixo dela.” (LACLOS, 1971, p. 277).

divulgação de conquistas, as mulheres nesta época histórica (a manutenção de amantes, por exemplo, era aceita), era permitida desde que elas fossem discretas, não negligenciassem seus papéis frente ao lar, ao marido e aos filhos e não maculassem a honra familiar. Nas palavras de Merteuil:

“Com efeito, para vós homens, as derrotas são apenas vitórias a menos. Nessa partida tão desigual, nossa sorte consiste em não perder e vossa desgraça em não ganhar. Ainda que vos concedesse tantas qualidades quanto a nós, como precisaríamos ainda vos ultrapassar pela necessidade que temos de usá-las continuamente!” (LACLOS, 1971, p. 148).

Vemos assim que há, mesmo em Laclos, uma moral sexual diferente para libertinos e libertinas (o que, nas obras aqui estudadas, se revela na comparação entre os desfechos de Merteuil e Valmont, sendo o primeiro muito mais espetacular, exemplar e sombrio que o segundo), a qual é aparentemente fundada sob diferenças biológicas: “sob a cobertura de uma hipotética ‘natureza’ feminina, a sociedade tende na realidade a salvaguardar os valores da família e da propriedade [...] e é em nome da ordem que o desejo feminino é controlado, dominado e combatido”; a emancipação feminina, enfim, seria tão perigosa para a ordem quanto a dos camponeses (JATON, 1983, p. 158-159, apud, VILLALTA, [s.d], p. 4)³².

Deste modo, Laclos cria em Merteuil (única personagem feminina que consegue, com relativo sucesso, mover-se no mundo das aparências) uma mulher livre e autônoma, que, no entanto, para se sustentar como tal em uma sociedade que não encontra para ela um lugar, revela-se *um ser monstruoso* (ALMEIDA, 2002, p. 18). Conforme afirma o autor em seu primeiro ensaio sobre a educação das mulheres: “a questão é pois de saber (...) se, finalmente, no estado actual (sic) da sociedade, uma mulher (...) formada por uma boa educação não seria muito infeliz mantendo-se no seu lugar e muito perigosa se tentasse abandoná-lo.” (LACLOS, 1783, p. 35, apud, ALMEIDA, 2002, p. 16).

Perigosas relações entre cavalheirismo, machismo e estima pública: Considerações finais.

³² Ressalto que esse controle sobre o desejo feminino é atualmente discutido por Khel em *O que pode uma mulher? e Repulsa ao sexo*.

“Vocês (homens) podem arruinar nossa (das mulheres) vida com palavras galantes.”³³
(FREARS, 1988).

Discutindo o espetáculo midiático e seu controle via saturação de imagens (e não mais ocultação), Comolli ([s.d]) afirma que “... o espetáculo (...) é hipervisibilidade que supõe que ‘tudo está aí, visível’...” (COMOLLI, [s.d], apud, XAVIER, 2005, p. 181); poderíamos especular que pode-se dizer o mesmo em relação à *sociedade do espetáculo* que encontramos no Antigo Regime, na medida em que nesta

“A etiqueta, apontando a posição de todos, é modo de reconhecimento e conhecimento. **O gesto da rainha divulga, exhibe; permite que, ao olhar do visitante, toda a trama da corte se exponha.** É o que faz da corte um teatro; nela tudo é espacializado, representado. Mas além de dar a conhecer, os gestos têm uma função principal, a de permitirem um reconhecimento recíproco entre os nobres.” (RIBEIRO, 1983, p. 88. Grifo meu.).

No entanto, a interpretação das obras fílmica e literária que aqui realizamos à luz da hermenêutica e da bibliografia citada, indica que, conforme o mesmo autor vem a ressaltar, “... há sempre algo que se esconde...” (XAVIER, 2005, p. 181), a saber, no contexto aqui estudado, as intenções, paixões e emoções escondidas sob as máscaras especialmente dos dois libertinos em questão.

Defendo, seguindo Campos (2001), que essas intenções, paixões e emoções ligam-se intimamente à honra e ao prestígio social:

“... vivendo sob o código da civilidade e das boas maneiras, o ser de um homem se confunde com sua aparência; o homem torna-se ator no teatro social. Não é por acaso que, nessa sociedade da aparência, a paixão por excelência seja a honra, a busca da estima pública.” (CAMPOS, 2001, p.105);

estes, no contexto de que partimos, realizam-se primordialmente no campo das conquistas amorosas.

³³ Fala da Marquesa de Merteuil ao Visconde de Valmont quando aquela, questionada por este, conta-lhe como se inventou, isto é, como entrou no jogo de aparências, conseguindo driblar o papel relegado às mulheres em sua sociedade, mantendo sob uma reputação que se conservou pura frente ao público (Cf. LACLOS, 1971, p. 148) uma vida íntima de sedutora irresistível: *Se quero um homem, conquisto-o. Se ele quiser divulgar, não consegue. E essa é a história.* (Fala de Merteuil a Valmont na mesma cena do filme de Frears (1988)).

Assim é que propomos que o elemento primordial do cavalheirismo seria a honra e não o cumprimento de um código de comportamentos, sendo este apenas o meio privilegiado de obter tal distinção; isso porque, como pudemos observar com a interpretação do romance, mas especialmente do filme, a partir do momento que o seguimento deste código é incapaz de manter ou conferir honra e prestígio, pode-se partir para outros comportamentos, em geral mais rudes e autoritários (cujo âmbito privilegiado é o **privado**³⁴), que, embora não previstos pela etiqueta, não a subvertem – já que, mesmo que tal ato se coloque na contramão de seus códigos ao quebrar o decoro, ele só é possível, como vimos com Cecile, justamente pela existência deste, juntamente com a separação dos âmbitos público e privado e a “restrição” da mulher a este - e ainda conferem estima **pública**, bastando para isso que a conquista se concretize e, assim, de acordo com a concepção presente no romance e no filme, a mulher seja derrotada e o homem apareça como vencedor³⁵. Isso porque, em uma sociedade da hipervisibilidade, o que acontece no âmbito privado torna-se público rapidamente.

É necessário, no entanto, ressaltar que as condições dessa passagem (do âmbito privado ao público) são diferentes para homens e mulheres uma vez que o âmbito público é predominantemente masculino (o que, juntamente com o menor acesso aos mecanismos legais por parte das mulheres - segundo Fernandes (2006), haviam leis que reforçavam a subjugação da mulher, na medida em que tinham por objetivo manter a unidade familiar e afastá-la da vida pública, submetendo-a a uma autoridade masculina; mesmo porque, ao contrário dos homens, elas não podiam recorrer às leis: “o marido pode enganar a mulher sem ser condenado, visto que a mulher não pode recorrer à lei.” (p. 31) - faz com que sejam as versões masculinas as mais divulgadas e aceitas) e que são os homens que vêm sua honra engrandecida em função da divulgação de uma conquista. Podemos ver essa diferenciação claramente quando comparamos o Visconde e a Marquesa: enquanto a divulgação de suas conquistas levam-na à desgraça (como ocorreu com a divulgação destas e de seus mecanismos para obtê-las através da

³⁴ Isso mostraria mais uma faceta da cisão entre ser e parecer, à medida que no âmbito público o que impera são os comportamentos conforme a etiqueta.

³⁵ Colocamos derrota da mulher e vitória do homem porque, além de ser o mais comum, como podemos ver nas obras aqui estudadas através das relações estabelecidas entre Valmont e Tourvel e entre aquele e Cecile, notamos que a Marquesa, embora apresente, como já dito, uma moral típica dos homens de sua época, não utiliza tais mecanismos, valendo-se apenas das máscaras – artifício que compartilha com Valmont - e armações – principalmente calcada no conhecimento dos segredos das pessoas com quem joga – na consecução e no abafamento de suas aventuras.

publicação de suas cartas após a morte de Valmont), a divulgação das de Valmont levam-no, inicialmente (porque, posteriormente, como narciso, ele fica refém de sua reputação, levando-o a abandonar Tourvel e , posteriormente, desgraçar-se em função disso), à glória. É o que podemos ver neste trecho do romance:

“Efetivamente, esses laços reciprocamente dados e recebidos – para usar uma linguagem do amor-, vós somente podeis apertá-los ou rompê-los a vosso talante. E felizes somos ainda se, em vossa leviandade, preferindo o mistério ao escândalo, contentando-vos com um abandono humilhante, não fizerdes do ídolo da véspera a vítima do dia seguinte.” (LACLOS, 1971, p. 148).

Tendo isso em vista podemos afirmar que apesar dos avanços na questão feminina engendrados pela sociedade de corte para a aristocracia (principalmente a francesa), ampliando os espaços em que as aristocratas podiam circular e possibilitando seu contato com um mundo antes interdito, essa mesma sociedade ainda subjugava-as, notadamente através do jogo da estima pública; sendo assim, afirmamos que o cavalheirismo aparece como uma forma de *mudar para permanecer*, uma vez que este e o código de conduta que o embasa são constituídos também por brechas, pelas quais emerge o machismo, o qual faz, portanto, parte deste, da mesma forma que um objeto que se encontra fora do retângulo da tela também faz parte do espaço cinematográfico³⁶; sendo assim, o cavalheirismo, através da teatralização e da super-exposição disfarçaria o machismo, servindo de máscara a ele e consolidando-o sob uma forma mais velada. Conclui-se então que o machismo se configura como o elemento invisível que “... é condição e sentido do visível.” (XAVIER, 2005, p. 181), a saber, o cavalheirismo.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Teresa Souza de. Prefácio. In: LACLOS, Choderlos de. *Da educação das mulheres*. Lisboa: Antígona, 2002.

BESSA, Karla Adriana Martins. *Jogos de sedução: Práticas amorosas e Práticas jurídicas. Uberlândia 1950-1970*. Tese de Mestrado. Unicamp, Campinas, São Paulo, Agosto/1994. Resumo, Introdução e Capítulo I.

³⁶ De acordo com Burch (1969): “Para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.” (BURCH, 1969, apud, XAVIER, 2005, p. 19).

BOSCO, Francisco. O Lugar do leitor: De como a escrita reconhece ou anula o outro. In: *Revista CULT*, n.129, ano 11, out/2008. p. 38- 39.

CAMPOS, Edemilson Antunes de. *A tirania de narciso: alteridade, narcisismo e política*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

FERNANDES, Ana. *Choderlos de Laclos e a educação das raparigas*, 2006. Disponível em: http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_29.pdf . Acesso em: 20/01/2011.

GEBARA, Ivone. *Novas relações de gênero são possíveis*. Disponível em: <http://latinoamericana.org/2004/textos/portugues/Gebara.htm>. Acesso em: 13/07/2011.

KHEL, Maria Rita. *O que pode uma mulher?*, 2007. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=166>. Acesso em: 14/01/2010.

_____. “Repulsa ao sexo”. In: *Jornal O Estado de São Paulo*. 18/09/2010.

LACLOS, Pierre Ambroise François Choderlos de. *As relações perigosas*. In: Os imortais da literatura universal. Primeira Edição. Abril: São Paulo. 1971.

LIGAÇÕES PERIGOSAS. (filme). Stephen Frears. Estados Unidos/Inglaterra: Warner Bros, 1988, 120 minutos.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 – (Conexões; 19).

RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no Antigo Regime: do sangue a doce vida*. In: Tudo é história, v.69. Primeira Edição. Brasiliense: São Paulo, 1983.

SAMPAIO, Gustavo. *Neo-realismo: a prossecução de um ideal real-objectivista apesar da subjectividade inerente*, 2006. Disponível em: <http://escritacausal.blogspot.com/2006/12/neo-realismo-prossecuo-de-um-ideal.html>. Acesso em: 15/07/2011.

SANTANA, Silas G.; CAVALCANTI, Diogo E.; SANTOS, Jaguaracira C., OWUBOKIRI, Gilza. *Ligações perigosas: um romance harmonizado com seu tempo*, 2004. Disponível em: <http://www.frb.br/ciente/Impressa/Psi/2004.2/episteme/1.SILAS.pdf> . Acesso em: 15/01/2010.

TANAJURA, André; ALMEIDA, Fernanda; CARNEIRO, Gleise; PELLEGRINO, Karine; QUEIROZ, Sílvia. *As Emoções no Romance de Laclos*. Disponível em: <http://www.frb.br/ciente/Impressa/Psi/2004.2/episteme/1.ANDREI.pdf>. Acesso em: 20/01/2011.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna Ltda, 2006. Prefácio e Introdução.

VILLALTA, Luiz Carlos. *A sociedade como um teatro: Relações Perigosas*, de Choderlos Laclos. [s.d] Disponível em: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/sociedade_teatro.doc. Acesso em: 18/01/2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.