

Aimée & Jaguar tecendo fios entre identidades no descompasso do tempo e de gênero

Aimée and Jaguar *Weaving Identities Threads* *Within the Mismatch* *Between Time and Gender*

7

Jussara Bittencourt de Sá*
Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul

Marlene Rodrigues Brandolt*
Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul

RESUMO: O cinema é um importante instrumento de manutenção ou de resistência estética às imposições sociais, e, como expressão da arte, não apaga a sua relevância poética, mesmo narrando a tensão dos tempos de guerra, precisamente, nos anos de 1943 a 1944, conforme o diretor e roteirista Max Färberböck desenvolve no filme *Aimée & Jaguar*, que estreou em 1999. O objetivo deste estudo é analisar, sob o ponto de vista de gênero, a representação de mulheres despojadas de preconceitos e inseridas nos planos da família e da vida pública. A história do amor entre duas jovens deve contribuir para o entendimento de um tempo e de um espaço do período da dominação nazista. Com ênfase na política da época, o diretor traz, subjacente à narrativa, uma memória do tempo presente da escrita voltado ao passado amoroso das

* Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

* Pós-doutoranda em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul).

personagens - uma moça judia e outra alemã - as quais tentam preservar a integridade humana com uma compreensão da identidade de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Max Färberböck - *Aimée & Jaguar*. Erica Fischer - *Aimée & Jaguar*. Literatura e Cinema. Gênero - Tema narrativo. Feminista - Tema narrativo.

ABSTRACT: Cinema is an important instrument of aesthetic maintenance or resistance to social constraints and has poetic relevance as an expression of art, even when the tension of World War II within 1943 and 1944 is narrated in the movie *Aimée & Jaguar*, under direction and screenplay by Max Färberböck with a writing time from 1998. The aim of this study is to analyze, from the point of view of gender, the representation of women deprived of society-related prejudices and inserted in the both family and public life plans. The love story between two young women may contribute to the understanding of time and space in the Nazi period. With an emphasis on that politics, the director brings behind the narrative a memory of the present tense writing aimed to the characters' previous affective life - a Jewish and a German girl - who try to preserve human integrity with an understanding of gender identity.

KEYWORDS: Max Färberböck - *Aimée & Jaguar*. Erica Fischer - *Aimée & Jaguar*. Literature and Cinema. Gender - Narrative Theme. Feminist - Narrative Theme.

Primeiras reflexões

A arte é, na maior parte das vezes, uma construção poética acerca da identidade do homem e de divulgação da fantasia; a soma dessas representações dilui-se na relação com a linguagem que concilia as personagens e a sensibilidade do autor enquanto processo de reflexão dele com o mundo. Mesmo que a arte não se envolva diretamente com o acontecimento, não é totalmente livre do enunciado do homem social que ocupa um lugar no material artístico. Os aspectos mencionados concentram-se, no presente estudo, numa obra cinematográfica do final do século XX, cujo roteiro tem por base o livro *Aimée & Jaguar*, de Erica Fischer (1999), mostrando mulheres em relacionamento homoafetivo em meio ao tumultuoso período de guerra assumindo uma conduta histórica de gênero diferente do contexto dominante na Alemanha da década de 1940.

De acordo com Michelle Perrot, a mulher sempre vivenciou o poder masculino. Ainda que a historiadora tenha por base a experiência francesa do século XIX, o campo de sua pesquisa é amplo, por estimular, na cultura globalizante de

qualquer tempo, a identidade de mulheres enquanto sujeitos e a sua condição existencial no mundo em busca de espaço “para se fazerem ouvir” e, assim, desenvolver “influência junto à porta dos poderes” determinados pelos homens (PERROT, 2005, p. 279). A noção é vinculada à conquista da igualdade de direitos entre os sexos e pode ser compreendida, em maior escala, no filme *Aimée & Jaguar* (1999), sob roteiro e direção de Max Färberböck, produzido em 1998, com estreia em 1999.

O cineasta absorve os saberes de mulheres que não se limitaram à divisão contrastante entre os sexos e faz do assunto um roteiro capaz de problematizar o dado natural definido por agentes socializadores dos anos de 1943 e 1944, período em que transcorre a trama. A presença de Felice, na Alemanha da década de 1940, aludindo às subversões do feminismo, é apropriada a uma personagem de seu tempo, no sentido mais legítimo da palavra, ao gravar e refletir sobre as relações sociais de gênero. A abordagem acerca da luta pela igualdade no decorrer do tempo, mostrando a postura da jornalista, é pertinente na história contada, da primeira metade do século XX, e na dos tempos posteriores do final do século XX e início do século XXI. Da análise feita, o que impressiona é a permanência do tema, o qual é identificado no contexto de mulheres no Brasil e em outros espaços, considerando o modo de agir bastante ousado da personagem e, de algum modo, à frente de seu tempo.

As duas personagens não agem como se espera que o seu gênero o faça à época e revelam uma abordagem de parceria amorosa oposta às normas jurídicas e sociais baseadas na “crença nos papéis fortemente diferenciados” entre homens e mulheres que atingem indivíduos e nações, como justifica June E. Hahner (2003, p. 361). O texto, a partir de subjetividades femininas, destaca os conflitos da sociedade, marcados pela Segunda Guerra Mundial, que se tornaram parte da consciência histórica europeia e permanecem no imaginário de outros continentes. Em linguagem documental, com cenário em Berlim, relata a história de amor de duas mulheres que não mediram esforços para entender a vida como essência maior do que as ruínas e os bombardeios - diante

dos quais elas não se inibiram e concretizaram os laços afetivos pelo curto tempo em que puderam estar juntas.

Com uma abordagem dedicada às mulheres com afinidade sexual, a estética cinematográfica abraça o “‘teatro’ da revolução” do feminismo, postulado por Stuart Hall (2002). Para o filósofo, o feminismo faz parte dos movimentos que “suspeitavam de todas as formas burocráticas de organização e favoreciam a espontaneidade e os atos de vontade política” (2002, p. 44). A manifestação de um tempo renovador aparece nas personagens que se distanciam do rótulo binário que compreende a relação estabelecida entre homem e mulher, identificando-se com um caminho libertador; porém, como na arte e na vida, as trajetórias não se desenvolvem de jeito simples e a obra registra esse caráter de ambiguidades que resultam em denúncia do mundo subserviente às regras da política nacional-socialista, de comandos imperialistas. Daí o filme reproduzir uma estética de identidades outras, como se evidencia em Felice. Ela, jornalista, fotógrafa e atriz, diz que no final da guerra escreveria um livro, desejo que toma sentido na estética poética de Erica Fischer e nos efeitos da linguagem fílmica de Max Färberböck. Aqui abrimos um espaço para dizer que concentrarmos a focalização no roteiro do filme, o qual exhibe as expressões de Felice por meio das imagens da sociedade caracterizadas por cenas realistas, conforme transcrição das palavras de Marilene Felinto (1999), em resenha do filme:

A história, que tem um clima de suspense tocante, é precisa na reconstituição da atmosfera de dupla proibição que elas viveram, a do amor e a da raça, em tempos já de racionamento, de bombardeios, de guerra. O horror do nazismo é apresentado em sua face mais cortante: a que atingiu e separou os amantes. Exemplo disso: o momento em que Lilly tenta visitar Felice num campo de concentração. Em 1944, Lilly escreve em seu diário: “Lerás este diário quando não fores mais a judia Schragenheim e sim uma pessoa entre pessoas. Grande Deus, deixe-nos viver ou morrer juntas, não permita que uma de nós sobre. Não aguentarei não rever minha Felice”. Cartas e poemas trocados entre as duas mulheres, trechos de diários, além de depoimentos de amigos ainda vivos, completam a pesquisa de Erika Fischer, que, no entanto, não consegue abrir portas definitivas sobre o destino de Felice. Fica a dúvida, no relato emocionante sobre mais um grande amor proibido pela estupidez humana (FELINTO, 1999).

Pela descrição de Marilene Felinto, as protagonistas são retiradas da vida real e a narrativa de cunho jornalístico tem por fonte a realidade. Trata-se de um caso amoroso de ordem feminista, no período já mencionado: “Aimée” era o apelido de Elisabeth Wust (também chamada Lilly); “Jaguar” era o de Felice Schragenheim. O roteiro de Max Färberböck mantém as personagens com suas nacionalidades no espaço e tempo real, seguindo os traços de como a jornalista e também escritora, tradutora e militante feminista alemã Erica Fischer escreveu a trama que inspirou a narrativa para o cinema. A duração do filme caracteriza-se por uma ação temporal percebida em dois níveis distintos: um que remete à história, relativa aos fatos que ocorrem exteriormente, e outro, ao enredo, que pressupõe um ato ficcional.

Nas palavras de John Sutherland, a adaptação da literatura para o cinema surgiu como um grande negócio “na virada para o século XX, que viu a chegada da mais eficaz de todas as máquinas adaptadoras: a imagem em movimento” (SUTHERLAND, 2017, p. 237). O desenvolvimento do cinema no século XX foi decisivo para abrir espaço à matéria-prima da literatura para o público por meio da câmera, como o faz Max Färberböck, ajustando o elemento de animação fílmica ao texto literário. Pelos meios narrativos, o roteirista preserva os significados e a configuração temporal do texto impresso, não se afastando de decorrências poéticas dos referenciais da obra em livro. Seguindo essa proposição, o cineasta dita as maneiras de as personagens perceberem e viverem suas épocas; respectivamente Aimée, já com aparência de mulher idosa, evoca o passado no encontro com uma amiga em comum ao voltarem ao casarão com o qual tinham afinidade; no regresso a uma determinada passagem do tempo, os cabelos brancos dos papéis femininos são substituídos por tons juvenis na recordação de Felice, eternizada pelo livro e pelo cinema.

Em relação à temporalidade observada, assinalamos a importância do tempo da fita com o qual Max Färberböck divide o presente pela memória do passado, fazendo retornos e antecipações, como ocorre na literatura impressa. De valor

idêntico, na abordagem do cinema, o tempo é inseparável do imaginário e outros detalhes são válidos para o filme, como a narração baseada nos episódios humanos e a adoção - pelo narrador - do ponto de vista de uma ou mais personagens (NUNES, 2013, p. 24). Aparentemente, em *Aimée & Jaguar*, o diretor vai definindo o enredo com a dinâmica espaço-temporal na construção do imaginário coletivo da segunda metade do século XX.

O tempo desprovido de compasso

Na esfera da memória, o tempo se dilui mostrando que, à película, não faltam negativos, representados por algemas de uma organização antidemocrática, como foi a perseguição dos alemães aos judeus, acontecimento que faz com que Felice exija viver um grande amor “antes de ficar velha” (AIMÉE, 1999). Por trás das palavras da moça, há uma postura consciente do exercício temporal do ser que, sobretudo em sua época, é impreciso diante do sacrifício imposto pelos alemães nos campos de concentração. O que está guardado na memória do evento do holocausto “não ficou pálido e descolorido”. Aleida Assmann diz que “com o passar dos anos [o horror da guerra] está mais próximo e vivo do que se imaginaria” (ASSMANN, 2011, p. 60). Seguindo esse pensamento, o filme é um repositório do controle exercido pelo nazismo. Em outras palavras, o roteirista transporta juízos de valor em relação ao objeto de conhecimento histórico, não fugindo da objetividade visual das imagens nem do julgamento crítico dirigido a uma memória oficial da dor causada por torturas físicas e emocionais. Embora a realidade não ocorra isoladamente da magia do espetáculo recolhida pela câmera filmadora, a fita não perde o conhecimento que é partilhado com o espectador sobre a vigilância do autoritarismo do século disposto no roteiro (ASSMANN, 2011, p. 60).

Na interação entre realidade e ficção, chamam a atenção recursos estéticos que Max Färberböck aproveita para unir a linguagem verbal, acompanhada de emoções, à objetividade da focalização que aparece dentro de um período

conflituoso, cujo efeito se mantém em cada nação e pessoa como modelo que não se apaga do “*continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Decididamente, o passado de *Aimée & Jaguar*, do ponto de vista deste estudo, corresponde não somente a uma criação ficcional, como também atua criticamente por meio do uso simbólico dos laços de amor das jovens e as circunstâncias que as fizeram sofrer, derivadas “do fundo do tempo”, ou seja, de um mundo que produziu desigualdade e continua sendo injusto (BENJAMIN, 1994, p. 232-224). Nos espaços intervalares da coragem e da firmeza, as personagens reforçam uma carga emocional que serve de estímulo para combater o medo que se alastrou no curto espaço em que conviveram. Contraindo-se ao regime nazista, desafiaram o período em que viviam e gritaram pelo direito de experimentar um comportamento liberal, antecipando os estudos de gênero desenvolvidos no transcorrer do século XX, articulados a uma atitude de mulheres empenhadas em viver fora das convenções sociais tradicionais.

Em síntese, a história narrada por Max Färberböck subverte o pensamento hegemônico, ao dirigir uma história contada por duas mulheres, Lilly e Ilse, duas alemãs, ambas apaixonadas pela judia Felice em sua juventude. Elas revivem a narrativa de suas histórias, sob um panorama cinematográfico, o qual “encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamento do senso comum em relação às atribuições masculina e feminina na sociedade” (KAMITA, 2010, p. 169). O enredo reproduz as imprecisões de um sonho encontrado em uma narrativa passada, registrando certas oposições de sombra, luz e encantamento. São efeitos poetizados, ambientados na paisagem campestre, na abertura do filme, onde duas moças sorridentes seguem as brincadeiras de crianças ora correndo, ora sentadas num banco, em atmosfera lúdica.

O desenho do ambiente e de uma vida idílica é trocado pelos contrastes da vida política da segunda guerra mundial; a cena de beleza juvenil é retomada, no meio do filme, quando as feições de descontração das jovens dão lugar ao ritual

denso da separação física e violenta entre elas. O deslocamento é forçado e consumado por autoridades políticas que agem sob o domínio nazista, interrompendo a trajetória identitária e amorosa de Felice. Dessa forma, a fita protege um arquivo de acontecimentos históricos que não livram a moça de uma punição consolidada por um regime de força absoluta que tampouco deixou de existir totalmente até meados do século XIX, diz Michel Foucault (1987, p. 22).

A opção de viverem juntas trouxe leveza ao roteiro, entretanto a historicidade com dinâmicas de posse não é apagada da sucessão de eventos que o cinema mostra. O diretor não afasta as verdades nem as ilusões do testemunho de Lilly e de Ilse que, num dado momento do tempo narrado, experimentaram: amor, infidelidade e separação. Dessas provações resultou a amizade entre elas, guardando a memória de Felice rodeada dos locais em que se conheceram. De algum jeito, as lembranças poéticas e reais evitam o encobrimento do âmbito reservado às mulheres homossexuais e do cotidiano de resistência que faz parte de gerações em espaços e em tempos diferentes.

De acordo com a temporalidade e ocorrências narradas, Felice, embora intelectual e mulher envolvente, sofre o mesmo fim de seu povo: é enclausurada pela política do nazismo contra os judeus. Diz Paulo Emílio Salles que “Os grandes atores ou atrizes cinematográficas em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo” (2014, p. 119). Dentro da ordem da exposição do crítico, o público compartilha da ausência de Jaguar no imaginário de Lilly - que espera “em vão por Felice por muitos anos” - e das indagações a respeito do desaparecimento da jornalista, que não é explicado. Não obstante, a citação do cárcere aparece somente na fala entre Lilly Wust e Ilse, mas devido às consequências da guerra, as cenas sugerem que a repórter foi levada numa “marcha da morte” (AIMÉE, 1999). Diferentemente, o episódio da separação das jovens não escapa à câmera: a atuação das jovens desperta algo que serve ao público como lembrete de um incômodo coletivo e aqui as contadoras do episódio cinematográfico podem ser comparadas com figuras da

história: “Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através das palavras e imagens” (SALLES, 2014, p. 119). Continuando a falar da prisão da personagem judia, a trama indica o desfecho de um sonho de amor entre as jovens, o qual permanece somente na temporalidade das emoções narradas pela câmera cinematográfica que soube reproduzir as tensões presentes na história das jovens.

Contraditoriamente, as namoradas não sofrem fortes ameaças por serem lésbicas, pois elas não servem como alvos de perseguição, ainda que o pai de Lilly diga espantado que “Nunca soube que existiam” lésbicas (AIMÉE, 1999). Similarmente, o esposo de Lilly, ao descobrir a relação da mulher com Felice, surpreende-se com a identidade sexual da mulher, acusa-a de pervertida, exige-lhe obediência pelo fato de ela ser mulher e mãe de seus quatro filhos. Contudo, a interferência do marido não é suficiente para interromper o curso temporal da história de amor construída pelo homossexualismo feminino.

Dito de outra maneira, em *Aimée & Jaguar*, o homossexualismo feminino é um problema atenuado, diferentemente da questão de sua origem judia, causa do apagamento da jovem Felice que sofreu os princípios de uma ordem reguladora que impulsionou o corredor de vítimas do holocausto judeu. Às lésbicas eram feitas algumas concessões em virtude de sua natureza socialmente reconhecida como genitoras e esta situação reforça o argumento condenatório de inferioridade da mulher que partiu da divisão do trabalho estabelecido pelos misteres caseiros - incumbindo ao homem o trabalho guerreiro. Assim, é válido registrar a perseguição aos homossexuais masculinos pelo regime nazista que os condenava a trabalho forçado, arrastados aos campos de concentração. Aqueles que tinham alguma influência eram designados para a deportação, mas os outros eram liquidados nos campos.

Antes do Terceiro Reich, Berlim, cenário de *Aimée & Jaguar*, era considerada uma cidade liberal, com bares e cabarés frequentados pela comunidade homossexual. Outro exemplo de produção audiovisual nessa temática é o drama *Um amor para ocultar* (2004), sob direção de Christian Faure, história

ambientada na primavera de 1942, em Paris. Os personagens Jean e Philippe arriscam suas vidas para abrigar a judia Sarah, amiga de infância de Jean, cuja família fora assassinada pela Gestapo. A jovem é deslumbrada pelo amigo desde criança, mas descobre que ele é homossexual e apaixonado por Philippe, membro da resistência francesa, com quem Sarah vai manter uma relação de amizade harmoniosa até a prisão de Jean pelos nazistas. Jean é tragicamente perseguido pela homossexualidade, sendo jogado em um campo de concentração.

As circunstâncias da Segunda Guerra, em *Um amor para ocultar*, revelam o modo como a sociedade enfrentava o homem homossexual-- a representação denuncia um forte retrato da homofobia e de como ela é destrutiva na vida das pessoas em todas as épocas. No caso do filme de Christian Faure, a descoberta da homossexualidade masculina substitui a própria crise de identidade de Sarah, a protagonista judia, para dar lugar a situações narrativas complicadas de sofrimento e com término cruel, determinadas pelo preconceito homofóbico que percebe a homossexualidade masculina como um ato subversivo, isso por legitimar uma prática sexual que não se encaixa nos padrões de gênero socialmente construídos.

De acordo com Mary Del Priore, “esses grupos tiveram de viver seu amor nas sombras, pelo menos até os anos 60”, e eram “discretos, quando não perseguidos, e vítimas de toda sorte de preconceitos” (2015, p. 296), situação que norteou os estudos culturais de gênero. Diferentemente da experiência dos personagens de Jean e de Philippe, em *Aimée & Jaguar* as personagens femininas assumem publicamente a escolha sexual, o que não as impede de situações descompassadas ocasionadas pelo autoritarismo.

Identidade ao ritmo poético de *Aimée & Jaguar*

Na película de Max Färberböck, a narrativa, ligada às exigências de gênero, remete a uma atitude política da Sra. Wust, a qual assume a conduta

homossexual, vislumbrando um mundo sem hierarquias fixas. Para ela, a experiência erótica com a judia foi ponto de partida para uma outra maneira de viver, diferente da infidelidade ao marido e da relação com um amante; com Felice, busca os prazeres sexuais fora do casamento mas, também, compreende o sentido amplo do amor eterno, vivendo a fidelidade somente para a namorada, mesmo com a separação de seus corpos. A passagem do tempo não eliminou a atração de Elisabeth Wust pela amada, metaforizando um ritual de iniciação de gênero ao sair de um comportamento heterossexual para o da descoberta da prática sexual com outra mulher. Felice, por sua vez, desde a abertura do filme, mostra-se pelo espírito inovador, assumindo naturalmente o homossexualismo feminino; relaciona-se com outras mulheres, ainda que a Sra. Wust fosse o seu amor, como o que transparece ao declarar: “Talvez... talvez em todas as outras... foi sempre você que amei. Só você” (AIMÉE, 1999).

É possível reconhecer que o filme apaga as marcas do dualismo convencional de gênero com determinações biológicas, oferecendo visibilidade à desconstrução do feminino e do masculino como formas essenciais de “gênero”. A película mostra-se em conexão com um humanismo liberal do século XIX a partir da perspectiva de gênero reconhecido “como um instrumento de ideologia e como um dos lugares onde a subjetividade é construída” (FUNCK, 1993, p. 34). O juízo formulado adota o ponto de vista escolhido pelo filme, o qual rejeita uma cultura ortodoxa de protagonistas que vivem, conforme diz Lilly, uma “vida maravilhosa”, entregando-se à experiência sem culpa. Contudo, o desfecho social entre as personagens é dramático e as esperanças de mudança estão na permanência do encantamento de Lilly, a dama alemã.

No decorrer da união com Felice, Lilly pede o divórcio ao marido. Lei institucionalizada na Alemanha desde 1794, “apesar da antiguidade do instituto no país, só veio a ser completamente redefinida em 1976, a partir de alterações sobre a Lei Matrimonial de 1946” (VIANA, 2008, p. 12-13). O desejo da Sra. Wust pelo divórcio surpreende Felice que, presa à efemeridade da vida, no entremeio da guerra, teme o pedido de Lilly, pensando no marido da amante como o

provedor da esposa e dos filhos, pois, com o término do casamento, ela perderia o amparo do cônjuge, além de supor provável vingança do marido pelo adultério. Sem desprezar a tradição cultural do matrimônio, o diretor pincela sinais de dúvida, de inquietude em relação a essa instituição, cuja ruptura desafia Felice, a qual se percebe chocada com a decisão de Lilly em dar um ponto final no casamento legítimo.

A Sra. Wust transforma a tradicional vivência de um matrimônio e a postura caseira a que era submetida, ao se deixar atrair por uma mulher. Mesmo casada, não vacila em se separar do marido, mostrando-se, aliás, disposta a viver sem a amante, caso Felice não declarasse o verdadeiro amor entre elas. Se a jornalista assumiu, desde o início do filme, uma política feminista, notadamente a transformação fica por conta da alemã que se distanciou do rótulo homem-mulher, esclarecendo à namorada: “Sei bem quem eu sou. Farei qualquer coisa por você. Mas não deixarei que ria de mim” (AIMÉE, 1999). Em outros termos, a Sra. Wust declarou a sua opção, sem ingenuidade e com toda a propriedade de uma consciência adquirida pela determinação de ser feliz com a amante e com sua escolha de gênero dentro das novas dinâmicas sociais, além das concepções tradicionais de masculinidade e feminilidade. O depoimento da alemã e dona de casa surpreende Felice, que deixa vir à tona uma fragilidade a qual tentava encobrir, o que permite a essa mulher emancipada reavaliar a experiência com Lilly.

Nas cenas, a altivez de Felice cede lugar à transferência do amor de proteção maternal para a alemã, fato que revela uma mudança de direção no caminho que está trilhando. Ela une, portanto, um passado à sua existência, cujo pretexto é o amor que explica a identificação entre opressor e oprimido. Assim, ligada ao caso amoroso, ela é uma “mulher verdadeiramente amante, ainda que o objeto do seu amor a faça sofrer, ainda que ele se degrade”, daí permanecer em Berlim, apesar do perigo de ser capturada a qualquer momento pelos nazistas (COELHO, 2002, p. 360). Entretanto, com outra perspectiva, o comportamento da jornalista recua diante dos recursos que aniquilam a sua

própria inteligência, o que a faz oscilar entre a paixão e a busca pelo território de origem. Diante das incertezas expressas, ela é impelida - por uma carga de aspecto idealizado - a compartilhar a necessidade de recuperar um passado traumático; embora, com as sérias desvantagens à sua raça, os laços de nacionalidade levam Felice a desejar o retorno à casa materna.

Se Felice vivenciou a prática sexual livre do perigo alemão, ela não apagou o sentimento pela habitação maternal, condição justificada no subjetivismo da moça que não escapa de uma cultura de dependência matriarcal projetada no envolvimento com Lilly. O vínculo é resquício de uma memória que se liga a um espírito conservador, orientado por normas familiares e políticas. Diz Marcel Proust, no volume 7 do romance *Em busca do tempo perdido*, publicado pela primeira vez em 1927, que “nossa memória, retendo o fio da nossa personalidade, sempre igual, prende a ela, em épocas sucessivas, a lembrança dos meios em que vivemos, de que, ainda que passados quarenta anos, nos recordamos” (1927, p. 269). Igualmente, o escritor francês confere que, na teia de lembranças, a memória também sofre alteração com importante efeito social e, às vezes, conduz “forçosamente” a uma recordação alterada “daqueles que atingem” (PROUST, 1927, p. 278) o indivíduo e, por consequência, a sociedade.

Nesse sentido, a personagem judia, apesar de esforçar-se para manter a raiz individual de seus encantos, adquire uma admiração pelo opressor em decorrência do período de guerra. No caso, a atitude de sujeição é desculpada pela jovem ao manifestar que, depois de perder a mãe, era com a namorada alemã que se sentia protegida. Linhas reunidas e ideias tecidas para compor a trama, na verdade, acabam por misturar os mais variados desenhos da personagem e de tantos outros representantes literários que incluem a “memória de um certo passado, ou porque o julgasse prescrito, mistura de perdão, esquecimento e indiferença que é também um efeito do Tempo” (PROUST, 1927, p. 278).

Particularmente o olhar do cineasta propicia acompanhar, com espetáculos realistas e sensuais, uma crítica à exclusão racial e ao pensamento binário pelo viés do homossexualismo das personagens, visto como “uma identidade politicamente assumida, a qual está invariavelmente ligada aos lugares social, cultural, geográfico, econômico, racial, sexual, libidinal etc. que ocupamos e a partir do qual lemos e interpretamos o mundo” (COSTA, 1998, p. 133). A intervenção de gênero, em *Aimée & Jaguar*, é percebida na escolha de como as personagens feministas usaram a sua sexualidade e o relacionamento delas com a família e amigos, sendo que, por meio de uma articulação política, elas fugiram “do controle das disputas binárias, construídas historicamente” (COSTA, 1998, p. 133).

Em outros termos, o texto não enfatiza a oposição entre masculino e feminino; ele ocupa a mulher com situações profissionais e, sem que ela tenha de pensar e agir como heterossexual, motivo para refletir sobre “o surgimento, alinhado aos estudos feministas, de uma perspectiva interseccional que recusa qualquer redução de subjetividades históricas complexas a categorias identitárias fixas, desconectadas entre si” (COSTA, 2005, p. 697). De acordo com a pesquisadora citada, “A categoria mulher torna-se, portanto, uma posição política e o campo movediço e arriscado de ação e reflexão dos estudos feministas em contraposição ao porto seguro dos estudos de gênero (ou de masculinidades) dentro da academia” (COSTA, 1998, p. 133). Portanto, *Aimée & Jaguar* altera marcas em torno de modelos de domínio e submissão, pois as jovens, inseridas em um mundo de homens que comandam guerras, posicionam-se e enfrentam os discursos de instituições tradicionais.

Considerações discutidas

No presente estudo, analisamos as personagens Aimée e Jaguar enquanto representações de mulheres que fazem parte dos contextos familiares e da vida pública na mesma medida em que se mostram desapegadas de preconceitos

identificados pelo gênero imposto socialmente. Tratamos de uma poética cinematográfica que se volta, em especial, para indicativos de uma memória sócio-histórica do século XX, em que o diretor expõe as alterações que as personagens experimentaram, tornando presente a leitura do filme em gerações contemporâneas, porque elas estão ali, de algum modo, prefiguradas na historicidade também resguardada pelo texto de Erica Fischer. Por esse viés, a linguagem cinematográfica ganha significação com a representatividade da época e com a transcendência de uma arte que atinge um público em outro momento.

Das analogias feitas entre o que o filme conta e o que esta pesquisa prestou-se a observar, há uma investigação de gênero que circula na atualidade, causando ainda muitos debates ao tratar dos percalços da mulher e suas indefinições causadas por agentes do poder. Como figuras da ficção, Aimée e Jaguar, com suas diferenças, trazem em comum a lucidez de suas preferências, promovendo o sentido ilimitado do ser que não se restringe a um comportamento sexual padronizado. Se continuamos a ler o enredo, vemos que as personagens encontram-se amorosamente, mas se distanciam nos conceitos políticos; Felice, pela própria identidade, posiciona-se contra o nazismo; e Lilly, ainda que protagonize o amor por uma judia e altere o sistema familiar, conserva a sua nacionalidade não adotando uma política em defesa do povo judeu.

Mesmo assim, o lirismo entre as protagonistas não acaba com a violência da guerra, com as cenas de um mundo hegemônico, pois contra essas adversidades deram existência a uma memória do amor e a uma estética de gênero; indicativos para serem revistos e terem continuidade em novos pesquisadores, voltados a pensar na historicidade de um feminismo de um tempo e de um lugar por elas experimentados. Portanto, a situação interpretativa de Max Färberböck que resgata a literatura de Erica Fischer sobre preconceito, afeto e desencontros deve ser testemunho nos debates atuais relacionados às exigências da diversidade sexual na identidade de gênero.

Referências

- AIMÉE & Jaguar. Direção: Max Färberböck. Produção: Günter Rohrbach e Hanno Huth. Adaptação da obra de Erica Fischer. Alemanha, Senator Film Produktion, 1999. DVD, 125 min, gênero: drama.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Edunicamp, 2011.
- COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- COSTA, Claudia de Lima. *Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 320, set.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a14v13n3>>. Acesso em: 4 out. 2017.
- COSTA, Claudia de Lima. O tráfico do gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 127-140, 1998. Disponível em: <www.cppnac.org.br/wp.../07/O-Tráfico-do-gênero-ClaudiaCosta.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.
- DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.
- FELINTO, Marilene. *Aimée & Jaguar* retrata amor nos tempos da estupidez. *Folha de São Paulo*, 14 ago. 1999. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14089920.htm>. Acesso em: 8 out. 2017.
- FISCHER, Erica. *Aimée & Jaguar*. Tradução de Kristina e Regine Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUNCK, Susana Bornéo. Feminismo e utopia. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 93, 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15986/14484>>. Acesso em: 5 out. 2017.
- HÄNDEL, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: luta pelos direitos da mulher no Brasil (1850-1940)*. Florianópolis: Mulheres, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KAMITA, Rosana Cássia. Literatura e cinema: memórias e histórias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010. Disponível em: <revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/244/247>. Acesso em: 26 set. 2017.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Loyola, 2013.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: O tempo recuperado*. v. 7. Disponível em: <<https://falandoemliteratura.com/.../obra-completa-gratis-em-busca-do-tempo-perdido->>. Acesso em: 16 out. 2017.

SALLES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SUTHERLAND, John. *Uma breve história da literatura*. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2017.

UM AMOR para ocultar. Direção: Christian Faure. Produção: França, 2004, gênero: drama. (1999). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rHoFZx6-Osl>>. Acesso em: 8 out. 2017.

VIANA, Durval Gomes. *Separação e divórcio extrajudiciais: uma releitura dos institutos à luz da Lei n. 11.441/2007*. Curitiba, 2008. Monografia (Graduação em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/31002/M%201088.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 out. 2014.

Recebido em: 26 de junho de 2018.
Aprovado em: 27 de novembro de 2018.