

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

CARLA MENOTI RECH

***"Sommerhaus, später"* e "89/90": uma análise dos elementos da Literatura  
Pop Alemã nos contos de Judith Hermann e Karen Duve**

PORTO ALEGRE

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

CARLA MENOTI RECH

***"Sommerhaus, später"* e "89/90": uma análise dos elementos da  
Literatura Pop Alemã nos contos de Judith Hermann e Karen Duve**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Área de habilitação: Português, Alemão e Respectivas Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

PORTO ALEGRE

2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Rech, Carla Menoti

"Sommerhaus, später" e "89/90": uma análise dos elementos da Literatura Pop Alemã nos contos de Judith Hermann e Karen Duve / Carla Menoti Rech. -- 2018. 44 f.

Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Alemã e Literatura de Língua Alemã, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura Alemã Contemporânea. 2. Literatura Pop Alemã. 3. Judith Hermann. 4. Karen Duve. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Título.

Dedico este trabalho a todos os professores e professoras que passaram pela minha trajetória escolar, que foram de fundamental importância na construção da minha vida profissional e serviram de motivação e inspiração para encarar os obstáculos que surgiram no caminho.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e minha mãe, por sempre estarem ao meu lado em todos os momentos, dando-me o suporte e carinho necessário. Sem o estímulo de vocês, não teria chegado tão longe. Vocês são exemplos para mim. Agradeço também aos meus avós, por cuidarem tão bem de mim, especialmente ao meu avô Divino, que foi, sem dúvidas, um grande influenciador da minha escolha pelo universo das Letras.

À minha tia Célia, que não foi somente uma tia, mas uma segunda mãe, além de ser a minha primeira professora, em quem eu me espelho até hoje para planejar as minhas aulas. Espero um dia ser tão brilhante e criativa como tu eras ao elaborar as atividades para os alunos, sempre se preocupando em despertar neles a paixão pela aprendizagem e pelos estudos.

Ao meu orientador, Gerson Neumann, que também foi meu primeiro professor de alemão. Agradeço por me apresentar a beleza e as particularidades dessa língua que é, ao mesmo tempo, desafiadora e extraordinária, assim como a sua literatura. Por tudo aquilo que me ensinou, pela dedicação, pela paciência e por procurar incentivar sempre a todos os alunos, enxergando o potencial de cada um.

A todos os tios, tias e primos que sempre me mostraram que a união faz a força e sempre estão disponíveis para ajudar nos momentos mais difíceis. À minha queridíssima prima Simone, minha irmã de coração, que sempre esteve ao meu lado e sabe usar muito bem as palavras certas na hora certa.

Aos amigos da escola: Amanda, Camila, Carolina, Emmanuel, Ísis, Juliano e Thainá. Se a adolescência foi um período tão conturbado, vocês foram apoio e calma em meio ao caos.

Às melhores amigas que eu poderia ter conhecido na faculdade, meus presentes da vida: Júlia, Kamila, Karen, Mariana e Viktorya. Vocês são incríveis. Com certeza essa amizade permanecerá firme e forte por muitos anos. Foi uma honra poder compartilhar a trajetória acadêmica com vocês.

Ao Rafael. Pelas nossas conversas e reflexões, pelos momentos lindos que compartilhamos nos últimos anos, pelos conselhos, por estar sempre disposto a me ouvir, pelo quanto eu cresci contigo. Faltam palavras para expressar o tamanho da minha gratidão por ter você ao meu lado.

Aos professores e professoras que passaram pela minha vida, que serviram de inspiração para a minha escolha profissional. Levo na memória e no coração tudo que

aprendi com vocês. Obrigada por se dedicarem tanto a essa profissão que muitas vezes é desvalorizada.

Ao grupo de professores do Departamento de Línguas do Colégio de Aplicação da UFRGS, do qual eu tive grande prazer em fazer parte nestes últimos três semestres da faculdade e aprendi muito. À professora Gabriela Hoffmann Lopes, por ser tão querida, compreensiva e solícita sempre.

Ao Goethe-Institut Porto Alegre, especialmente à ex-funcionária Rahel Genthner-Defreyn e ao diretor de ensino Adrian Kissmann. Por me acolherem tão bem nos anos em que trabalhei com vocês, pelo respeito, por me ensinarem tantas coisas, por tornar possível o meu acesso aos cursos de alemão e ao material de qualidade inquestionável da instituição. Este trabalho só existe hoje graças a vocês.

E, por último, a todos aqueles que se dedicaram e aos que se dedicam ao universo da Literatura, essa arte tão bela e sublime.

*“Leitura sem amor, conhecimento sem respeito, educação sem coração, são alguns dos pecados mais graves contra o espírito.”*

*Hermann Hesse*

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo propor uma análise dos contos “*Sommerhaus, später*”, de Judith Hermann, e “89/90”, de Karen Duve, partindo dos traços de similaridade entre os dois textos. Os dois contos seguem as tendências do movimento literário conhecido como Nova Literatura Pop Alemã. Para isso analisam-se primeiro as características do movimento, especialmente em relação à etiqueta literária denominada de *Fräuleinwunder* – o milagre das senhoritas (BACKES, 2004) – e da qual tanto Hermann quanto Duve foram classificadas como grandes representantes. Em um segundo momento, o enfoque é dado para a análise dos contos, principalmente para os elementos que os tornam típicos da Nova Literatura Pop Alemã. Para realizar a análise, textos de Frank Degler, Ute Paulokat, Florian Illies, Zygmunt Bauman, dentre outros, foram utilizados como aporte teórico.

**Palavras-chave:** Judith Hermann; Karen Duve; Literatura alemã contemporânea; Literatura Pop Alemã.

## ZUSAMMENFASSUNG

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Analyse der Erzählungen "Sommerhaus, später", von Judith Hermann, und "89/90", von Karen Duve, ausgehend von Ähnlichkeitsmerkmalen zwischen beiden Texten. Die Erzählungen sind Teil der literarischen Bewegung Neue Deutsche Popliteratur. Dazu werden zuerst die Kennzeichen der Bewegung analysiert, besonders in Bezug auf den Begriff *Fräuleinwunder*, unter dem sowohl Hermann als auch Duve als Vertreterinnen eingestuft wurden. Zweitens wird auf die Analyse der Erzählungen fokussiert, und dann auf die Bestandteile deren konzentriert, die sie als typisch für die Neue Deutsche Popliteratur machen. Für diese Analyse wurden Werke von Frank Degler, Ute Paulokat, Florian Illies, Zygmunt Bauman u.a. als theoretische Basistexte verwendet.

**Schlüsselwörter:** Judith Hermann; Karen Duve; Deutsche Literatur der Gegenwart; Deutsche Popliteratur.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO .....  | 11 |
| 1 O FIM DAS ALEMANHAS E O INÍCIO DA NOVA LITERATURA POP<br>ALEMÃ .....                      | 15 |
| 1.1 A geração dos escritores da Nova Literatura Pop Alemã .....                             | 17 |
| 1.2 O <i>Fräuleinwunder</i> como fenômeno literário .....                                   | 20 |
| 2 A TRAMA DOS RELACIONAMENTOS EM <i>SOMMERHAUS, SPÄTER</i> E<br><i>89/90</i> .....          | 25 |
| 2.1 As personagens de Judith Hermann e Karen Duve.....                                      | 26 |
| 2.2 O desenvolvimento dos relacionamentos em <i>Sommerhaus, später</i> e <i>89/90</i> ..... | 34 |
| 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....  | 42 |
| REFERÊNCIAS .....   | 44 |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem sua origem nas reflexões e discussões desenvolvidas na disciplina *História da Literatura Alemã III* acerca da produção literária dos anos 90 e do início do milênio na Alemanha, partindo especialmente da análise de dois contos: *Sommerhaus, später*<sup>1</sup>, de Judith Hermann, e *89/90*, de Karen Duve. As duas autoras são definidas como integrantes da categoria de escritoras femininas denominada de *literarisches Fräuleinwunder*<sup>2</sup>, um rótulo presente dentro da fase conhecida como Nova Literatura Pop Alemã. A proposta é apresentar uma leitura sobre o fenômeno do *literarisches Fräuleinwunder*, identificando como as duas autoras se encaixam nesta etiqueta, e analisar no texto dos dois contos os traços típicos da Nova Literatura Pop Alemã, evidenciando os elementos que as tornam pertencentes a este período.

Para melhor compreender este período literário, fundamentei meus estudos principalmente na obra *Neue Deutsche Popliteratur*<sup>3</sup> (2008), de Frank Degler e Ute Paulokat. A obra de Degler e Paulokat é um estudo específico relacionado às publicações populares em língua alemã na metade final dos anos 90 até o ano de 2001, construindo uma análise intensiva dos temas recorrentes nos textos de diversos autores, com objetivo de identificar suas características específicas e suas diversas facetas, peculiaridades e potenciais deste período definido como uma corrente literária curta, porém influente. Degler e Paulokat, além de críticos literários, são também estudiosos de mídia; pensando no *pop* como um movimento relacionado à sociedade de consumo e à ideia de mercantilização, os autores constroem não apenas uma análise da literatura, mas também do caminho das obras de diversos autores até alcançarem o sucesso no mercado editorial. Além disso, na bibliografia deste trabalho encontram-se teses, ensaios e matérias jornalísticas relacionadas às autoras, assim como textos de outros teóricos e filósofos, como Florian Ilies e Zygmunt Bauman, que contribuem para o desenvolvimento desta análise.

A opção pela análise dos contos *Sommerhaus, später* e *89/90* se deu em função dos traços de similaridade nas duas histórias: apesar da trama central não ser a mesma, a maneira como as narradoras são apresentadas por Hermann e Duve, seus comportamentos que destoam do estereótipo de gênero relacionado ao papel da mulher

---

<sup>1</sup> “Casa de verão, mais tarde” (BACKES, 2004, p. 340)

<sup>2</sup> “O milagre das senhoritas” (BACKES, 2004, p. 394)

<sup>3</sup> Editora Wilhelm Fink GmbH

na sociedade e a forma como estas mulheres desenvolvem relacionamentos e são vistas pelos homens se aproximam. Pensando que tanto Judith Hermann quanto Karen Duve são categorizadas como escritoras do *Fräuleinwunder*, um rótulo literário um tanto quanto controverso se o analisarmos a partir de um ponto de vista da crítica literária e do feminismo<sup>4</sup>, é interessante observar que tipo de representação da mulher as duas autoras constroem em suas obras e todos os significados que podemos retirar das suas características e ações.

Judith Hermann nasceu em Berlim, em 1970. Estudou jornalismo na Freie Universität Berlin e mudou-se para Nova York em 1994 para trabalhar em um jornal. No entanto, a vida na cidade americana não correspondeu as suas expectativas e, como uma forma de aliviar a sua decepção, ela escreve cartas relatando suas experiências e descrevendo a cidade. A partir disto, Hermann começa a dedicar-se à escrita. Quando retorna à Alemanha e se instala na vila Wewelsfleth, em 1997, ela escreve no período de cinco meses o livro *Sommerhaus, später*, que foi publicado em 1998 pela editora Fischer.

A estreia de Judith Hermann como escritora foi marcada por grande sucesso. O livro *Sommerhaus, später* atraiu a atenção do público e de críticos literários, como Marcel Reich-Ranicki, um dos moderadores do programa televisivo *Das literarische Quartett*. No programa exibido pela emissora ZDF<sup>5</sup>, Ranicki afirma que Hermann é “uma escritora extraordinária. Seu sucesso será grandioso”<sup>6</sup>. A obra foi contemplada com os prêmios “Literaturförderpreis” de Bremen em 1998, “Hugo-Ball-Förderpreis” em 1999 e “Kleist-Preis” em 2001. Com exceção dos contos *Sommerhaus, später*, publicado como “Casa de verão, mais tarde”<sup>7</sup> pelo escritor e crítico literário Marcelo Backes, e *Rote Korallen*, publicado como “Corais Vermelhos”<sup>8</sup> por Sylvia H. Erse e também por Fernanda Boechat. Keller, os outros contos de Judith Hermann ainda não foram traduzidos no Brasil. Em 2003, a autora publica sua segunda coletânea de contos, *Nichts als Gespenster*<sup>9</sup>, considerada uma das obras mais aguardadas nos salões literários da Alemanha no século 21 (BACKES, 2004).

O estilo da escrita de Hermann é comparado por Marcelo Backes com “olhadas furtivas no cotidiano” (2004, p. 394), que procuram encontrar respostas sobre a

<sup>4</sup> Uma discussão sobre este aspecto será desenvolvida no capítulo 1 deste trabalho.

<sup>5</sup> Abreviação de Zweiten Deutsch Fernsehen.

<sup>6</sup> Tradução minha. Original: “eine hervorragende Autorin. Ihr Erfolg wird groß sein.” (ZDF, 30/09/1998)

<sup>7</sup> In: *Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão do Século 20*, Porto Alegre, p. 340-348, 2004.

<sup>8</sup> In: *Ficções. Revista de Contos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 7, p. 36-47, 2005.

<sup>9</sup> “Nada além de fantasmas” (BACKES, 2004, p. 394)

existência humana. As personagens de suas narrativas são os moradores de grandes cidades, que têm dificuldade em estabelecer laços afetivos profundos com outras pessoas. Tanto homens quanto mulheres encontram-se cheios de dúvidas, sem uma perspectiva otimista ou grandes ambições em relação ao futuro. O laconismo é uma grande característica da narrativa construída pela autora. O silêncio dos personagens e as ações que eles deixam de tomar possuem grandes significados em seus contos. Como diz Backes (2004, p. 394), “Hermann fala também através daquilo que seus personagens não dizem, mostra o que o homem é por aquilo que ele não faz”. O significado real dos sentimentos e das experiências vividas no cotidiano muitas vezes se encontra no convencional e trivial.

Karen Duve nasceu em Hamburgo, em 1961. Ela inicia uma formação como inspetora de finanças, em 1982, pressionada pelo desejo de seus pais, mas interrompe os estudos no ano seguinte. Até 1996, Duve manteve trabalhos temporários, como motorista de taxi e como revisora de textos em uma revista. Sua estreia na literatura ocorre com a publicação de *Im tiefen Schnee ein stilles Heim*<sup>10</sup>, publicado em 1995. Junto com Thies Völker, ela coordenou a edição das enciclopédias *Lexikon berühmter Tiere: 1200 Tiere aus Geschichte, Film, Märchen, Literatur und Mythologie*<sup>11</sup> e *Lexikon berühmter Pflanzen: Vom Adamsapfel zu den Peanuts*<sup>12</sup>, que se dedicavam ao estudo de animais e plantas famosos. Esses conhecimentos da fauna e flora refletiram no seu grande sucesso de 1999, *Regenroman*<sup>13</sup>, considerada uma das obras de narrativa longa mais bem-acabadas de seu tempo (BACKES, 2004). No Brasil, o conto *Obst und Gemüse* foi traduzido e publicado como “Frutas e legumes”<sup>14</sup>, também por Marcelo Backes.

Em 1999, Duve publica também a coletânea de contos *Keine Ahnung*<sup>15</sup>, onde se encontra o conto 89/90 analisado neste trabalho. Duve trabalhou durante anos como taxista, e esta experiência se faz presente em diversas de suas histórias, como no *best-seller Taxi*, publicado em 2008 e adaptado para o cinema em 2015. A partir de estudos sobre o tema nutrição, Karen Duve se tornou adepta do vegetarianismo e se engajou em causas relacionadas à proteção animal. Das pesquisas sobre o assunto, surgiu a obra

<sup>10</sup> “Na neve profunda um lar sossegado” (BACKES, 2004, p. 395)

<sup>11</sup> “Enciclopédia de animais famosos: 1200 animais da história, do filme, de contos de fada, da literatura e da mitologia” (tradução minha)

<sup>12</sup> “Enciclopédia de plantas famosas: da maçã de Adão ao Amendoim” (tradução minha)

<sup>13</sup> “Romance da chuva” (BACKES, 2004, p. 394)

<sup>14</sup> In: *Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão do Século 20*, Porto Alegre, p. 349-354, 2004.

<sup>15</sup> “Não faço ideia” (BACKES, 2004, p.395)

não-ficcional *Anständig essen. Ein Selbstversuch*<sup>16</sup>, de 2011. Dentre os prêmios da autora, destacam-se o Bettina-von-Arnim-Preis, de 1995, e Friedrich-Hebbel-Preis, de 2004. Além disso, ela recebeu em 2017 o prêmio *Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor*<sup>17</sup>, o que já diz muito sobre seu estilo de escrita.

O tragicômico é uma presença constante no estilo de Duve. Suas personagens normalmente seguem um estilo de vida obscuro e o cenário da narrativa é marcado por um clima abafado, pesado, decadente. A cidade é o principal ambiente, e sua descrição provoca um efeito quase sinestésico, com a indicação de elementos como a sujeira, o mau cheiro, a podridão, a fumaça, o mofo. A narrativa de Karen Duve é quase cruel, dissecando a humanidade de uma maneira afiada através de metáforas histericamente bem-humoradas, comparadas com o Romantismo negro (BACKES, 2004).

Tanto a literatura de Judith Hermann quanto a de Karen Duve fogem do estereótipo ligado ao *pop* contemporâneo, que, por muitas vezes, acaba sendo reduzido a uma simplicidade tacanha, estreita e frívola (BACKES, 2004). O sexo, as drogas e a música são elementos que compõem o universo literário de suas obras, contribuindo para o desenvolvimento de uma narrativa que busca aprofundar a vida de seus personagens e a construção das suas personalidades, ao invés de servir apenas como um meio de entretenimento ou como enfeites na história.

A partir disto, o trabalho é dividido em duas partes. A primeira é dedicada à construção de um breve panorama do contexto histórico da Alemanha nos anos 90 e do movimento denominado como Nova Literatura Pop Alemã, além de dirigir-se especificamente a uma análise do *literarisches Fräuleinwunder*, partindo dos seguintes questionamentos: o termo realmente serve para caracterizar um fenômeno literário, ou é apenas uma espécie de rotulação para facilitar a comercialização das obras destas jovens escritoras da época, em simbiose com uma necessidade da literatura *pop* de elevar seus escritores à condição de *popstars*? Como isso pode ser percebido em relação a Judith Hermann e Karen Duve? A segunda parte é composta pela análise dos contos *Sommerhaus*, *später* e *89/90*, destacando os aspectos que os tornam “típicos” deste período literário e tecendo comentários sobre alguns elementos estilísticos da escrita das autoras.

---

<sup>16</sup> “Comer decentemente. Uma experiência própria” (tradução minha)

<sup>17</sup> Prêmio Literário de Kassel de Humor Grotesco.

## 1 O FIM DAS ALEMANHAS E O INÍCIO DA NOVA LITERATURA POP ALEMÃ

Para entender o contexto histórico da Alemanha nos anos 90, é necessário analisar o cenário da Europa alguns anos antes. O clima de mudança imperava sobre o continente. A polarização entre comunismo e capitalismo entrava em uma nova etapa, na medida em que os países que adotaram o regime comunista começam a entrar em derrocada. Seja no campo ou na cidade, a população da União Soviética e de seus países aliados ansiava pela liberdade, manifestando cada vez mais a insatisfação com o governo. Aos poucos, os valores capitalistas e os bens materiais do Ocidente penetravam no cotidiano dos soviéticos, inflando o descontentamento geral.

Era impossível que a União Soviética fechasse seus olhos ao que estava acontecendo no seu interior. Desde a década de 70 foram realizadas tentativas de promover uma cooperação e o reestabelecimento das relações amigáveis entre os países polarizados. Uma destas tentativas foi a Conferência sobre a Segurança e Cooperação na Europa (CSCE), que aconteceu em julho de 1973 na cidade de Helsinque, contando com a presença dos líderes das nações europeias (com exceção da Albânia). Outras conferências foram realizadas após este primeiro encontro, resultando na assinatura do Acordo de Helsinque, em 1975, que tinha como objetivo assegurar a integridade territorial e o respeito aos direitos humanos, como a liberdade de pensamento, religião e convicções (HELLFELD, 2009).

Porém, a medida que deveria servir como uma forma de apaziguar ânimos exaltados, acabou servindo justamente como um fortalecimento das vozes insatisfeitas com o regime comunista. A contradição entre a propaganda do governo, que pregava ideias de igualdade entre todos, colocando o sacrifício pessoal dos indivíduos como algo necessário ao bem geral da nação, e o estilo de vida adotado pelos líderes políticos locais, que era marcado pela corrupção, saltava cada vez mais aos olhos de todos. Com isso, a visão idealista do comunismo como um guia de vida ideal e um plano que deveria ser adotado pelo mundo inteiro chegou ao fim (BLAINEY, 2010). A publicação do Acordo de Helsinque em todos os países participantes serviu de estopim para a reorganização de grupos de dissidentes e seus movimentos de resistência.

Em 1987, o líder soviético Mikhail Gorbachev decide dar início à *Glasnost*, em uma tentativa de trazer mais transparência ao regime. Essa medida acabou resultando,

segundo Ianni<sup>18</sup> (1995, p.12), no abandono da ideia de um Estado-partido-sindicato e na quebra do monopólio da vida política nacional pelo Partido Comunista. E, conseqüentemente, o número de dissidentes aumentou, influenciados por ideias nacionalistas e liberais que se espalhavam por toda a Europa Oriental. Entre estes países que compunham o bloco comunista, estava a Alemanha Oriental. Em comparação com outros países do bloco, a Alemanha Oriental era a que possuía o padrão de vida mais alto. O grande perigo, porém, se encontrava no contraste vivenciado de perto com a Alemanha Ocidental. Mesmo apresentando um crescimento econômico considerável, a população da Alemanha Oriental precisava trabalhar muitas horas para ter condições de adquirir produtos que poderiam ser comprados na Alemanha Ocidental com poucas horas de trabalho (BLAINEY, 2010). Influenciada pelos passos da União Soviética em direção a uma abertura política maior, o governo passou a permitir, em 1987, que os trabalhadores visitassem seus familiares na Alemanha Ocidental por um período de até trinta dias.

Com a repressão violenta dos protestos da Praça da Paz Celestial, ocorridos na China em junho de 1989, o medo tomou conta da Alemanha Oriental. Muitos jovens começaram a fugir através das fronteiras com a Áustria e das embaixadas da Alemanha Ocidental na Hungria, República Checa e Polônia. Em 8 de novembro de 1989, o presidente da Alemanha Oriental, Günter Schabowski, anuncia, após uma onda de protestos em Moscou contra o regime ocorrida no dia anterior, que o tráfego entre as duas Alemanhas estava liberado. No dia seguinte, o Muro de Berlim começava a ser destruído, e, em menos de 1 ano, a separação da Alemanha chegou ao fim.

Analisando este cenário turbulento em que a Alemanha se encontrava nestes anos finais do século 20, nada mais lógico do que pensar em uma literatura que tratasse das tensões políticas do país, principalmente se observarmos o que ocorreu em períodos anteriores, quando intensas mudanças políticas e sociais foram vivenciadas, como no período do pós-guerra. Um exemplo é a *Trümmerliteratur*<sup>19</sup>, na qual o engajamento político fazia parte de quase todas as obras literárias, como se pode observar nos textos de escritores como Wolfgang Borchert, Heinrich Böll e Günter Eich. Porém, à primeira vista, como apontam alguns críticos literários, o que se identifica na Literatura da década de 90 é uma indiferença política; os textos desta fase tinham como inspiração

---

<sup>18</sup> IANNI, Octavio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

<sup>19</sup> “Literatura dos destroços” (tradução minha) – movimento literário iniciado após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945.

elementos da vida popular, trabalhando com temas como marcas e personalidades que estavam em forte circulação na mídia, voltando seu interesse para o povo e os acontecimentos cotidianos. E é exatamente essa indiferença que constitui o protesto dos jovens escritores da Geração Golf.

### **1.1 A geração dos escritores da Nova Literatura Pop Alemã**

O termo Geração Golf tem sua origem na obra de Florian Illies, redator do jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*. Illies publicou os livros *Generation Golf – eine Inspektion* (2000) e *Generation Golf zwei* (2003), nos quais busca caracterizar a geração de jovens que cresceram na Alemanha entre o final dos anos 70 e durante os anos 80. Essa geração é marcada pela tentativa de se afastar ao máximo da geração do pós-guerra e dos protestos estudantis de 68, por não nutrir admiração pelos movimentos revolucionários, entendendo que a geração anterior já havia lutado por tudo que era necessário lutar e esperando receber um mundo pronto. Illies coloca como culpada deste fenômeno a própria geração de 68, pois, a partir da tentativa de prover seus filhos com boas condições de vida, pelas quais eles tanto precisaram lutar para conquistar, acabaram por criar um estado de acomodação. Faltaria aos jovens da Geração Golf uma motivação para tentar mudar as coisas que os desagradam.

Os valores do mundo capitalista moldaram a Geração Golf: a individualidade é a característica mais marcante dessa geração, preocupando-se excessivamente com o *status* social e com a supervalorização da imagem, o que se reflete diretamente nas relações pessoais, desenvolvidas apenas na superficialidade, sem construção de laços afetivos profundos entre as pessoas. Essa geração se recusa a se aliar a partidos políticos, não defende grandes causas e procura construir sozinha seu próprio caminho; é uma geração de solitários. Além deste narcisismo, o crescimento da igualdade social entre homens e mulheres também causa impacto direto nas relações pessoais, visto que os homens não aprenderam a lidar com seu novo papel ou sequer se deram conta de que possuem um novo papel na sociedade; eles já não são mais os provedores das necessidades das mulheres e da casa e as mulheres já não encaram mais o casamento e os filhos como o grande ápice de suas vidas.

Com esta análise da geração da qual os escritores da Nova Literatura Pop Alemã fazem parte, torna-se possível compreender melhor as críticas direcionadas à fase,

acusada muitas vezes de pecar pelo excesso de trivialidades, pela falta de ambição. Como explicam Degler e Paulokat (2008, p.53):

à uma forte politização da Literatura, como por exemplo no final dos anos 60, reagiu-se com um regresso à introspecção nos anos 70. Aos movimentos pacifistas e em defesa do meio ambiente dos anos 80, pode-se pensar que os jovens e os artistas responderam nos anos 90 com o hedonismo e a *Spaßgesellschaft*<sup>20, 21</sup>

Se estes autores demonstram ser indiferentes às causas políticas, é na forma como eles se ocupam e trabalham com temas do cotidiano que se encontra o seu protesto. Por meio da linguagem, eles dão vazão ao seu descontentamento. A opção pelo uso de uma linguagem informal, muitas vezes irônica e sarcástica, sem se preocupar excessivamente com a correção e o estilo gramatical, torna a Nova Literatura Pop Alemã um movimento literário inovador, na medida em que ela acaba por romper com a visão tradicional da literatura elitizada e institucionalizada. É possível perceber uma necessidade de trabalhar com situações autênticas e rotineiras, de fácil identificação pela população, e para que isto aconteça, a língua utilizada é a mesma de situações de comunicação real, da fala, língua que muitas vezes é marginalizada em função do prestígio da língua culta formal típica da Literatura Canônica. É através da linguagem que os escritores expressam seu desejo de romper com a geração anterior, utilizando palavras duras para descrever a sociedade. O que está em jogo não é uma tentativa de mudar o mundo, mas sim uma provocação sobre a forma como as pessoas percebem esse mundo. Se na Alemanha dos anos 90 a onda de consumismo procurava sustentar a ilusão de uma perfeita ordem, em que os traumas do passado marcado especialmente pelo Nacional-Socialismo eram silenciados e vistos como algo superado, os escritores desta geração construíam suas narrativas de forma estratégica, utilizando recursos como neologismos e xingamentos para atacar a ordem social que os incomodava. (CORRÊA, 2016)

<sup>20</sup> “Sociedade da diversão” (tradução minha). O termo é utilizado a partir dos anos 90 para caracterizar um estilo de vida que tem o prazer e o consumo como prioridade, enquanto o esforço para buscar mudanças políticas na sociedade permanece em último plano.

<sup>21</sup> Tradução minha. No original: “[...]Auf eine starke Politisierung der Literatur wie beispielsweise am Ende der 1960er Jahre wird mit einer Rückkehr zur Introspektive in den 1970ern reagiert. Auf die Friedens- und Umweltschutz-Bewegungen der 80er Jahre, so kann man den Gedanken weiterspinnen, antworten Jugend und Künstler in den 90ern mit Hedonismus und Spaßgesellschaft.” (DEGLER; PAULOKAT, 2008, p.53)

Como o *pop* contemporâneo está diretamente ligado à sociedade de consumo e à indústria do entretenimento, a Nova Literatura Pop Alemã também inova no que diz respeito à comercialização das obras deste período. Como definido por Cruz<sup>22</sup> (2003, p.46),

[...] o fenômeno pop pode ser compreendido como uma visão de mundo, uma atitude perante a vida, que engloba todas as artes (a música, a literatura, o teatro, a pintura, a escultura e o próprio cinema) e um *modus vivendi* delimitado historicamente, mas com repercussões até hoje. O pop é um estilo que se propôs como anti-estilo, em uma tentativa de interpretar a modernidade e de inaugurá-la efetivamente no nível comportamental. (CRUZ, 2003, p. 46)

Buscando criar um laço de identificação entre suas obras e os leitores do seu público-alvo, a Nova Literatura Pop Alemã trabalha principalmente com temas ligados à juventude da época. A moda, os diferentes estilos musicais e as marcas são incorporadas às histórias, buscando uma aproximação com o público. Segundo Degler e Paulokat (2008, p.10), “as pessoas se comportam como nos filmes, falam como na televisão e transportam seus sentimentos através da música ou com auxílio de referências do cinema ou propagandas.”<sup>23</sup> Por isso, é comum encontrar nas obras da época citações e trechos de músicas populares. O que acabou contribuindo com a ideia errônea de que a Nova Literatura Pop Alemã seria apenas um fenômeno da *Spaßgesellschaft*, interessando-se somente por superficialidades com suas atitudes *Yuppies*<sup>24</sup>. Esta ideia é errônea na medida em que os conflitos da juventude também se tornaram temas centrais das obras. A vida do jovem no final do milênio é representada por muito mais do que apenas diversão; pelo contrário, é marcada pela dúvida, desesperança, falta de orientação e de perspectiva e pelo medo do futuro. (DEGLER; PAULOKAT, 2008).

Além de trabalhar com temas recorrentes da juventude, outra estratégia empregada pelas editoras que contribuiu para sucesso da Nova Literatura Pop Alemã foi o investimento na figura dos escritores da época, numa tentativa de transformá-los em

<sup>22</sup> CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

<sup>23</sup> Tradução minha. Original: “Man verhält sich ‚wie im Film‘, spricht ‚wie im Fernsehen‘ und transportiert seine Gefühle via Musik oder mit Hilfe von Verweisen auf Kinofilme oder Werbeclips.“

<sup>24</sup> O termo é uma derivação da expressão *Young Urban Professional*, jovem profissional urbano. Refere-se aos jovens de classe média ou classe média-alta, entre 20 e 40 anos, que seguem as tendências da moda e gastam seu dinheiro com artigos de luxo e atividades caras.

*popstars*, assim como o que acontecia com os atores e músicos. Degler e Paulokat (2008, p.9) definem que

(...) A comercialização dos romances pop como um culto e de seus autores como *popstars* é um dos mais importantes e marcantes sinais da produção e recepção da Literatura Pop dos anos 90 – assim como a naturalidade e virtuosidade com que os produtores e receptores da cultura popular se movimentam dentro do universo da midiaticização.<sup>25</sup>  
(DEGLER; PAULOKAT, 2008, p.9)

Por meio da exploração midiática da figura destes escritores e de suas obras, especialmente pela internet, com toda sua capacidade de alcance maior do que a televisão, as informações podiam ser transmitidas rapidamente. Assim, a Literatura Pop acabava se tornando de fácil acesso a todos. Ao dar um rosto para os produtores daquelas obras, a mídia satisfazia a necessidade de culto à personalidade dessa geração. Com isso, podemos questionar então o surgimento do fenômeno denominado como *literarisches Fräuleinwunder*, pensando neste movimento como mais uma estratégia de divulgação que buscava conquistar maior visibilidade na mídia.

## 1.2 O *Fräuleinwunder* como fenômeno literário:

O termo *literarisches Fräuleinwunder*, traduzido como milagre das senhoritas (BACKES, 2004), tornou-se popular para se referir à forte presença feminina na literatura do final dos anos 90, após a publicação do artigo *Ganz schön abgedreht*<sup>26</sup> do crítico literário Volker Hage na revista *Der Spiegel*. Este termo acabou funcionando como um rótulo de classificação dessas autoras, reconhecidas por um estilo descrito como fresco, divertido e despreocupado (HAGE, 1999). Na época, a mídia comparava a nova geração de escritores com o autor Günter Grass, pelo seu estilo atraente e o desprezo pelas teorias e dogmas literários (UNGER, 2012).

É interessante destacar aqui a opção pelo uso da palavra *Fräulein* ao invés de *Frau*. Há uma diferença entre o uso dos dois termos para referir-se à mulher. *Fräulein*

<sup>25</sup> Tradução minha. Original: “Die Vermarktung des Popromans als Kult und ihrer Urheber als Popstars ist eines der wichtigsten und markantesten Kennzeichen in der Produktion und Rezeption von Popliteratur der 90er Jahre – ebenso wie die Selbstverständlichkeit und Virtuosität, mit der sich Produzenten und Rezipienten von Populärkultur innerhalb der medialisierten Welt bewegen.” (DEGLER; PAULOKAT, 2008, p.9)

<sup>26</sup> Der Spiegel, v.41, p.244-246, 1999.

tem sua origem na palavra *vrouwelin*, diminutivo de *vrouwe*, mulher, no alto-alemão médio<sup>27</sup>, e era utilizado como sinônimo para mulher jovem. Mais tarde, *Fräulein* tornou-se a forma de tratamento destinada às mulheres solteiras, enquanto *Frau* era reservado às mulheres casadas como uma maneira de expressar respeito. Durante os anos 50, o termo começou a entrar em obsolescência e tornou-se comum se referir a todas as mulheres como *Frau*, independente de idade, profissão ou estado civil.

Em 1955, o Ministério do Interior da Alemanha (GMBI 1955, p.47) criou o seguinte regulamento:

A designação *Frau* não é uma marca de posição pessoal, uma parte de um nome ou um título, que poderia ou deveria ser atribuído a alguém. Ela também não serve como sinônimo de esposa. [...]. Portanto, é justo e indicado que as mulheres solteiras sejam também oficialmente tratadas por *Frau*, quando assim o desejarem.<sup>28</sup>

Após a revolta estudantil de maio de 1968 e o crescimento e o fortalecimentos dos movimentos emancipatórios femininos, o Ministério do Interior revisou o decreto e concluiu que o trecho “quando assim o desejarem” não era mais adequado e o revogou. Entendeu-se que se dirigir a uma pessoa diferenciando-a a partir do seu estado civil implicaria em uma forma discriminatória de tratamento.

Porém, o primeiro registro do termo *Fräuleinwunder* tem data anterior ao decreto, com a ocupação do território alemão pelas forças aliadas em 1945, especialmente pelas tropas americanas. A imagem da mulher da Alemanha nazista era fortemente estereotipada: uma figura relacionada à maternidade e ao recato. Conforme o regime do Terceiro Reich entrava em derrocada e a Alemanha ia perdendo os territórios conquistados durante a guerra, surgiu também a imagem da mulher alemã como *Trümmerfrau*, uma mulher dos escombros, das ruínas. O que se observava, na realidade, é que as mulheres alemãs daquela época, principalmente as jovens, procuravam manter-se bem informadas sobre as tendências vigentes, nutrindo um grande interesse especialmente relacionado à moda (UNGER, 2012).

<sup>27</sup> O *Mittelhochdeutsch*, ou alto-alemão médio, foi falado entre 1050 e 1500. Alguns linguistas limitam ainda seu fim no ano de 1350, classificando o período de 1350 a 1750 como alto-alemão moderno.

<sup>28</sup> Tradução minha. Original: “Die Bezeichnung ‘Frau’ ist weder eine Personenstandsbezeichnung noch ein Teil des Namens noch ein Titel, der verliehen werden müsste oder könnte. Sie ist auch nicht gleichbedeutend mit ‘Ehefrau’. [...] Es ist daher gerechtfertigt und geboten, unverheiratete weibliche Personen auch im amtlichen Verkehr mit ‘Frau’ anzureden, wenn sie dies wünschen.” (GMBI, 1955, p.47)

Junto com o chamado milagre econômico do pós-guerra, quando o Produto Interno Bruto da Alemanha Ocidental praticamente duplicou, desenvolveu-se então a imagem da jovem alemã charmosa e sedutora, que era chamada pelos americanos de *Fräulein*. O termo tinha aí então uma conotação diversa, e não uma relação com a ideia de diferenciação em função do estado civil (UNGER, 2012). Nos Estados Unidos, *Fräuleinwunder* acabou tornando-se uma referência para todas essas mulheres alemãs dos anos 50, representadas na figura de jovens atraentes, modernas, confiantes e desejáveis. Desde então, o termo acabou servindo como um sinônimo de grupo de mulheres de sucesso. Exemplos disso são a Seleção Alemã de Futebol Feminino da Copa do Mundo de 2006 e várias outras atletas, artistas ou modelos, como Claudia Schiffer e a tenista Steffi Graf, citadas na mídia como *Fräuleinwunder*.

Voltando ao *literarisches Fräuleinwunder*: segundo Hage (1999, p.244), as mulheres escritoras da nova geração da literatura alemã “se divertem com boas histórias e não têm medo de clichês e sentimentos grandiosos”<sup>29</sup>. Judith Hermann, Karen Duve e Zöe Jenny foram algumas das escritoras classificadas como integrantes deste fenômeno. Volker Hage buscou unir todas estas estreates da Literatura dos anos 90 a partir de supostas características comuns encontradas na sua prosa, como o tom inocente de suas narrativas e a presença do erotismo e de uma temática romântica. Porém, ao analisar as obras citadas por Hage, não é possível afirmar que estes sejam traços presentes na escrita de todas essas autoras, o que acabou suscitando especulações acerca da intenção de definir uma categoria literária específica.

Conforme indicado por Heidelinde Müller em sua obra “*Das ‘literarische Fräuleinwunder’ – Inzenierung eines Medienphänomens*”<sup>30</sup> (2004), o termo funciona muito mais como uma etiqueta comercial, pois faltam referências consistentes para se pensar no movimento como um fenômeno literário, sendo então apenas mais uma estratégia de marketing adotada pelas editoras. Ela cita como exemplo a obra *Regenroman* (1999), de Karen Duve. O estilo de Duve é marcado por forte ironia e sarcasmo, e não há inocência ou idealização amorosa das relações. O sexo é narrado sem eufemismos, de maneira crua e direta, muitas vezes acompanhado de temas considerados como tabus. Isso não acontece por acaso. É na forma como narra as relações que Karen Duve, que já se declarou em várias entrevistas como feminista, costuma expor questões

<sup>29</sup> Tradução minha. Original: “Sie haben Spaß an guten Geschichten – und keine Angst vor Klischees und großen Gefühlen.“

<sup>30</sup> “O ‘milagre literário das senhoritas’ – encenação de um fenômeno midiático.” (Tradução minha)

de gênero – como a submissão da mulher – em suas histórias. E, assim, foge da caracterização feita por Hage e definida por Müller como simplista demais para dar conta de todos os elementos presentes na escrita destas estreantes. A sua narrativa não é apenas realista e tampouco inocente; ela é construída de tal forma porque busca surtir um determinado efeito. Assim como Duve, outras escritoras mencionadas por Hage seguem essa tendência de lidar com temas tabus de maneira nada sutil.

Afinal, a única coisa que realmente é uma característica comum a todas essas autoras é o grande sucesso de vendas alcançado rapidamente após as suas estreias, além do fato de terem sua imagem bastante explorada pelas editoras. O próprio Volker Hage tece comentários sobre o uso de retratos e fotos na divulgação das obras, sobre a aparência das escritoras e do fato da maioria ter entre 25 e 40 anos. Portanto, o *literarisches Fräuleinwunder* teria, na realidade, muito pouco de literário, e sim a mesma significação dos anos 50: mulheres atraentes, modernas, desejáveis, apenas com o detalhe adicional de que todas essas mulheres também eram escritoras. (UNGER, 2012). Uma situação que ilustra apropriadamente esta ideia é o uso do retrato de Judith Hermann na capa de *Sommerhaus, später* durante a sua divulgação. A foto foi tirada de tal forma que causou grande impacto no público; parecia emanar uma aura melancólica, em sintonia com o clima dos contos. Consequentemente, muitos começaram a relacionar o rosto de Hermann com as personagens do livro, deduzindo que eles foram construídos a partir de elementos autobiográficos. A própria escritora declarou posteriormente em uma entrevista que a foto acabou surtindo um efeito sobre o livro que ela não esperava

Ora, pensando que uma das características da chamada Literatura Pop seja justamente a valorização dos autores e a promoção da imagem como maneira de atrair o público, não é de se admirar que esta ideia de promover um “fenômeno literário” tivesse surgido como mais uma estratégia de marketing. Em seu trabalho “Corais Vermelhos: projeto de tradução de um conto de Judith Hermann”<sup>31</sup>, Fernanda Boechat levanta ainda como hipótese para reforçar essa ideia a proximidade da publicação do artigo de Hage no *Der Spiegel* com a data de abertura da Feira do Livro de Leipzig, uma das mais importantes da Alemanha, aberta ao grande público. Definir as escritoras de obras que estavam em alta na época como integrantes de um movimento de caráter revolucionário seria muito propício para chamar ainda mais a atenção em um evento deste porte.

---

<sup>31</sup> Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Bacharelado - ênfase nos Estudos da Tradução) Universidade Federal do Paraná. 2007.

Outro ponto controverso do artigo de Hage é a comparação das escritoras do *literarisches Fräuleinwunder* com as gerações anteriores. Hage destaca aspectos como o descontentamento com os ideais de esquerda de seus pais e a tentativa de distanciamento desse passado. Porém, conforme descrito anteriormente neste trabalho no tópico sobre a Geração Golf, essa tentativa de romper com as tendências do passado não era uma exclusividade das escritoras, mas sim uma tendência geral da Literatura Alemã dos anos 90. E o próprio Hage observa isso, ao citar *Stadt, Land, Fluß* (1999) do autor Christoph Peters no artigo. Se essa era a tendência predominante, tanto para escritores como escritoras, por que defini-la como mais um elemento unificante de uma categoria exclusivamente feminina?

Além disso, analisando o termo a partir de uma perspectiva feminista, englobar uma geração de escritoras talentosas em um acontecimento denominado de “milagre” – especialmente se pensarmos que isso faz mais referência ao fato de serem jovens atraentes, como sugere a origem do termo, e não ao seu talento – parece um tanto quanto depreciativo. Afinal, o que tem de “milagre” no fato de que mulheres têm capacidade para escrever Literatura de qualidade e de sucesso, assim como os homens? Não há registro de termos como “Literatura Masculina” ou “milagre literário masculino” para referir-se aos escritores de sucesso; no que as mulheres se diferem para receberem uma distinção como esta? Por isso, o conceito de Hage se torna inválido partindo do ponto de vista de uma crítica **literária**, já que os traços das obras das escritoras estreadas são compartilhados também com os escritores, anulando a ideia de exclusividade feminina no uso destes elementos em suas obras. Como dito por Boechat (2007, p.24), a Literatura “é a produção literária enquanto texto e que não se faz separadamente por divisões quanto a características estéticas, sexo, ideologia, entre outros.”

## 2 A TRAMA DOS RELACIONAMENTOS DE *SOMMERHAUS, SPÄTER* E *89/90*

O conto *Sommerhaus, später* é o primeiro texto da coletânea composta por nove contos de Judith Hermann, levando o mesmo título do livro. Foi a primeira obra publicada por Hermann, cuja estreia foi marcada por um grande sucesso de vendas. A cidade de Berlim é o cenário de desenvolvimento da maioria das histórias. Além do cenário, seus personagens compartilham também das mesmas características: letargia, ausência de sentido na vida e divagações sobre sua existência.

O título do conto *Sommerhaus, später* já indica o principal objeto que serve de ponto de partida para o desenvolvimento da história: uma casa de campo, onde será depositada a ambição do personagem Stein. Assim como outros personagens dos contos de Hermann, pouco se sabe sobre a vida de Stein, além do fato de trabalhar como taxista. A narradora da história é também personagem dela, e é ela quem nos revela detalhes sobre Stein a partir do relacionamento entre os dois e sobre a casa de campo.

Já no conto *89/90*, de Karen Duve, são fornecidos mais detalhes sobre a vida da narradora, que também é personagem principal do conto. Este conto foi publicado na obra *Keine Ahnung*, de 1999. Os contos seguem todos a mesma temática, apresentando a história de mulheres que vivem em meio ao caos; são marcadas pela violência, estupro, uso de drogas, prostituição ou pelo sentimento de não conseguirem pertencer de maneira adequada à sociedade, além de precisarem lidar com as cobranças familiares. Em entrevista<sup>32</sup> para a revista *Der Spiegel*, Karen Duve comenta que a sexualidade sempre se encontra como ponto central dos seus livros, especialmente o seu lado demoníaco.

A narradora é uma jovem solteira, que trabalha como taxista e procura esconder ao máximo o seu estilo de vida da sua família, que constantemente expressa preocupação com as condições precárias dela, temendo que, caso ela futuramente sofra algum acidente, eles tenham que arcar com os gastos financeiros. O fio condutor da história é o relacionamento dela com dois homens: Tom e Thies. Tom é fotógrafo, com quem ela mantém um relacionamento aberto. Thies é um *affaire* antigo, com quem ela raramente acaba indo para a cama e que se desespera quando ela põe um fim nos encontros.

---

<sup>32</sup> DUVE, K. “*Ich stehe gern im Regen*”. In: *Der Spiegel*, n. 41, p. 256 (1999)

Tanto em *Sommerhaus, später* quanto em *89/90*, o relacionamento das mulheres narradoras com os homens se aproxima mais do conceito de uma “amizade com benefícios” do que de uma relação amorosa. Eles saem juntos, ouvem música, usam drogas, conversam e fazem sexo. Não há vínculo ou cobranças de fidelidade. Isso é um reflexo direto do processo de individualização típico da Geração Golf e a *Spaßgesellschaft*, conforme foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

## 2.1 As personagens de Judith Hermann e Karen Duve

Seguindo a tendência da Nova Literatura Pop Alemã, a narrativa das histórias se constrói a partir do ponto de vista do narrador personagem. Das narradoras de *Sommerhaus, später* e *89/90*, não há uma apresentação detalhada. Não sabemos seus nomes ou idade, onde nasceram, como chegaram à vida que levam no presente. Sobre a narradora de *Sommerhaus, später*, Judith Hermann não nos revela nada além do que diz respeito ao seu relacionamento com Stein, seu grupo de amigos e o desenrolar da aventura até à casa de verão. Já em *89/90*, Karen Duve nos indica mais detalhes sobre quem conta a história: é taxista, mora sozinha, visita os pais no Natal, tem uma irmã, passa dificuldades para sobreviver e precisa pedir dinheiro emprestado muitas vezes.

A primeira impressão que se pode ter destas narradoras é a de que são mulheres independentes. Seus estilos de vida fogem do considerado “padrão” para uma mulher: vivem longe da família, mesmo não sendo casadas, relacionando-se com diferentes parceiros, sem estar em um relacionamento sério com qualquer um deles. Não há ambições de casamento, um desejo de formar família, de envelhecer ao lado de alguém considerado o amor da sua vida. Vivem por si próprias, seguindo suas vontades. Mas, apesar de toda essa independência, não encontramos aqui mulheres satisfeitas e felizes. Pelo contrário, as principais semelhanças que ligam as duas narradoras são a apatia e a letargia. Ambas parecem estar presas em um estado emocional de completa indiferença e falta de motivação, presas à inércia, ao cansaço físico e à falta de energia. Elas sobrevivem um dia após o outro.

Especialmente em *89/90* (1999, p.32), esse estado de espírito fica claro:

Eu não trabalhava o suficiente – não o suficiente, para conseguir pagar o imprescindível. Constantemente eu estava cansada. Eu adormecia com frequência durante trabalho, e então despertava às três ou quatro

horas da manhã, atrás do volante do táxi – com o pescoço duro e roupas amassadas, e ao redor de mim, nada além da escuridão e do silêncio e de um ponto de táxi vazio – e compreendia então com crescente desespero que também nesta noite, novamente, eu não havia ganho o suficiente. Eu pedia dinheiro emprestado por todos os lados – somente dos meus pais eu não pegava nada – e não sabia nunca como eu poderia repor este dinheiro a cada um. Eu sentia pena de mim mesma e não me atrevia ir até a assistência social. Eu temia que lá eles poderiam realmente entrar em contato com meus pais.<sup>33</sup> (DUVE, 1999. p.32)

Já em *Sommerhaus, später*, essas informações vão sendo indicadas ao longo da narrativa, com afirmações do tipo “minha cabeça estava completamente vazia, eu me sentia oca e num estado curiosamente suspenso” e “estava esgotada e abatida.”<sup>34</sup> (HERMANN, 2004)

Pode-se observar também que há uma dificuldade na imposição das vontades reais dessas personagens em relação às outras pessoas. Elas não conseguem expressar o que realmente gostariam de dizer ou fazer e acabam se calando ou abafando seus sentimentos. Especialmente no relacionamento entre a narradora de *Sommerhaus, später* e Stein, essa dificuldade de comunicação fica clara: “Eu disse: ‘Stein, isso dá nos nervos. Largue a campainha’, eu queria dizer: Stein, está um frio do cão aí fora, não tenho a menor vontade de sair de carro com você, suma daqui.” (HERMANN, 2004, p.341); “Eu disse: ‘E onde você arranjou oitenta mil marcos?’; ele lançou um curto olhar sobre mim e respondeu: ‘Você faz as perguntas erradas.’ Eu decidi não dizer mais nada.” (HERMANN, 2004, p.343).

Os homens de *Sommerhaus, später* e *89/90*, apesar de possuírem personalidades distintas, tornam-se semelhantes na forma como se relacionam com essas mulheres que deixaram de corresponder ao velho estereótipo feminino da dona de casa, da mulher do

---

<sup>33</sup> Tradução minha. Original: “*Ich arbeitete nicht genug – nicht genug, um das Nötigste bezahlen zu können. Ständig war ich müde. Oft schlief ich während der Arbeitszeit ein, erwachte dann um drei oder vier Uhr morgens hinter dem Lenkrad eines Taxis – mit steifem Hals und zerdrückten Klamotten, und um mich herum nichts als Dunkelheit und Stille und ein leerer Taxistand – und begriff dann mit wachsender Verzweiflung, daß ich auch diese Nacht wieder nicht genug verdient hatte. Ich lieb mir von allen Seiten Geld – nur von meinen Eltern lieb ich mir keines – und wußte nicht, wie ich dieses Geld je zurückzahlen sollte. Ich bemitleidete mich selbst und wagte nicht, zum Sozialamt zu gehen. Ich fürchtete, daß man sich dort tatsächlich an meine Eltern wenden könnte.*” (DUVE, 1999. p.32)

<sup>34</sup> Todos os trechos aqui traduzidos de *Sommerhaus, später* foram retirados da obra “*Escombros e Caprichos: o melhor do conto alemão no século 20*”, escritos por Marcelo Backes (2004).

lar. Eles nutrem uma mistura de sentimentos em relação a elas; elas fogem à compreensão deles e eles desejam, de alguma maneira, dominá-las, subjugá-las, seja por meio de um apelo emocional e afetivo ou até mesmo por ameaças psicológicas ou físicas. Além disso, todos eles são unidos pelo sentimento de obsessão; não necessariamente uma obsessão direta em relação às mulheres, como é possível pensar no caso de Stein e sua relação com a casa de campo. Mas, ainda neste caso, a mulher com quem Stein se relaciona desempenha um papel importante.

Stein é a figura masculina principal de *Sommerhaus, später*. Ele é descrito como um homem bonito, que trabalha como taxista. É um quase nômade; vagando pela cidade com seu saco de pertences e dormindo aqui e acolá. Quando não acha lugar para dormir, dorme dentro do próprio táxi. Nunca teve uma casa própria, um teto para chamar de seu. Porém, não chega a ser um mendigo. É descrito como limpo, bem vestido, sem aspectos de desleixo. “Ele tinha dinheiro, porque ele trabalhava, mas não tinha uma casa que fosse dele, talvez porque sequer quisesse uma”. (HERMANN, 2004, p.341)

Após seu término com a narradora, Stein passa de quarto em quarto do mesmo prédio onde ela mora, relacionando-se sexualmente com outras pessoas do seu grupo de amigos. Com isso, ele acaba seguindo os passos do grupo, mas fica claro que em nenhum momento ele consegue pertencer verdadeiramente a esse grupo:

Ele estava na jogada. E também não. Não fazia parte do jogo, mas por algum motivo acabava ficando. Posou de modelo no ateliê de Falk, ajustava os cabos nos concertos de Anna, ouvia as leituras abertas de Heinze no Salão Vermelho. Aplaudia nos teatros quando nós aplaudíamos, bebia quando bebíamos, tomava drogas quando nós as tomávamos. [...] Quando Stein havia trabalhado o suficiente, ele se juntava a nós. A dizer, ele não tinha nada. Tomávamos LSD, Stein tomava também. [...] Stein sorria exageradamente e calava. Ele não conseguia imitar nosso olhar manhoso, neurastênico, fodão, por mais esforços que fizesse; na maior parte das vezes nos olhava como se estivéssemos atuando sobre um palco. (HERMANN, 2004, p.342)

Stein segue a rotina do grupo até decidir comprar uma casa para ele. Passa semanas estudando mapas e caminhando pela região, voltando esquisito de cada uma de suas caminhadas, até encontrar, no início de dezembro, a casa pela qual ele paga oitenta mil marcos. O mistério fica por conta do fato de que, após tanta procura, ele gasta seu

dinheiro justamente com uma casa que está em ruínas, com aparência de que irá desmoronar a qualquer instante. E, mais do que a narradora jamais havia observado antes, Stein fica tomado por uma euforia, animado com a compra da casa velha.

(...) eu jamais o havia visto assim tão desavergonhado. “Lago brandemburguês, castanheiros no pátio, três jeiras de terra, vocês podem plantar a bendita maconha aqui e cogumelos e cânhamo e a merda que for. Há lugar suficiente, compreende? Lugar suficiente! Faço um salão pra vocês aqui, uma sala com mesa de bilhar, uma sala para fumar, e cada um com seu próprio quarto e uma mesa grande nos fundos da casa para a merda da comida e porcaria, e então você pode acordar e correr até o Oder e cheirar a coca que quiser, até que sua cachola exploda (HERMANN, 2004, p.345)

É a primeira e única visita na casa que serve de cenário para o surgimento da tensão entre Stein e a narradora. Ele parece tentar contagiá-la com seu êxtase pela aquisição do imóvel, sem sucesso. Não há nada de especial nas ruínas, no papel de parede descascado, na poeira das estantes e no mato do terreno que já está invadindo pela varanda e pelas janelas. Stein pressiona para que haja alguma reação por parte dela:

ele **me agarrou** pelo braço, me impelindo diante de si, derrubou a porta dos fundos com um pontapé e **me empurrou** por uma pequena escada abaixo. (...) Ele **virou minha cabeça** em direção ao campo, (...) estava demasiado escuro, eu não pude reconhecer quase nada e **comecei a tremer**. (...) e senti uma raiva curta (...) pelo fato de ninguém estar presente, (...) **a fim de me proteger**<sup>35</sup> de Stein. (HERMANN, 2004, p. 345-346)

Mas, assim como não há um compartilhamento de um laço afetivo, o sentimento em relação à casa não é compartilhado entre Stein e a narradora. Frustrado, ele acaba levando-a de volta para casa. Ele segue convivendo com o grupo por mais um tempo, e os dois mantêm segredo sobre o ocorrido. Até que em março, ele some. Ninguém do grupo parece se importar muito com o sumiço de Stein. “Havia ido embora, e quando Henriette perguntou (...), todos deram de ombros. Eu não dei de ombros, mas calei. ”

<sup>35</sup> Todos os grifos do trecho não constam no original.

Dias depois, Stein começa a enviar cartões-postais e recados curtos, relatando sobre a reforma na casa. Apesar da falta de interesse inicial, a narradora demonstra que ficava decepcionada quando não chegavam notícias de Stein. Ela ainda tinha as chaves do local e ele escrevia sempre “quando você vier”, porém, ela esperava que ele escrevesse “venha!” para que ela finalmente fosse até a casa. Até o fatídico dia em que um incêndio criminoso destrói a casa. Stein some após o incêndio e fica a dúvida no ar: poderia ter sido ele o provocador?

Já em 89/90, Karen Duve não oferece apenas uma, mas sim duas figuras masculinas de importância na história. Somos apresentados a Tom, com quem a narradora tem um relacionamento no tempo atual da narrativa, e Thies, um caso antigo.

A primeira descrição de Tom é uma comparação da sua figura com a de personagens de desenhos animados, que saem ilesos após serem esmagados em prensas de carros. Constantemente ele se envolve em situações que parecem impossíveis de um ser humano normal sobreviver (DUVE, 1999). Tom é fotógrafo e gosta de dirigir perigosamente rápido. Como definido pela narradora sobre sua filosofia, “se podemos definir a vida como perigo e movimento, então ele viveu com todas as forças”<sup>36</sup>. A descrição física de Tom é contraditória, construída a partir de contrastes de características destoantes:

Ele era musculoso e ao mesmo tempo um pouquinho gordo. Era possível perceber que ele não conquistou seus músculos em um banco de supino. (...) Tom tinha lábios muito suaves para um homem tão durão, e quando ele os abria, surgia entre eles uma fenda escura, que alcançava até o fundo do seu coração egoísta de fotógrafo.<sup>37</sup> (DUVE, 1999, p. 36)

Enquanto Tom é um homem descrito como alguém que consegue satisfazer todos os seus desejos e conquistar tudo que quer, relacionando-se com mais de uma mulher ao mesmo tempo, Thies segue em uma direção completamente oposta. A forma como ele é apresentado beira ao grotesco; é ridícula, risível. As pessoas ao seu redor

---

<sup>36</sup> Tradução minha. Original: “*Wenn man Leben als Gefahr und Bewegung definierte, dann lebte er aus vollen Kräften*” (DUVE, 1999, p. 31)

<sup>37</sup> Tradução minha. Original: “*Er war muskulös und gleichzeitig ein ganz klein wenig fett. Man konnte sehen, daß er seine Muskeln nicht auf der Hantelbank bekommen hatte. (...) Tom hatte sehr weiche Lippen für solch einen harten Mann, und wenn er sie öffnete, entstand zwischen ihnen ein schwarzer Spalt, der bis hinunter zu seinem egoistischen Fotografenherzen reichte.*” (DUVE, 1999, p. 36)

sequer lembram da sua existência, até mesmo a própria narradora, que chegou a engravidar dele no passado, mas acabou abortando a criança. Ele é muitas vezes comparado a uma sombra, discreto, que passa despercebido por todos:

Ele era alguém que facilmente se esquece. No encontro de turma, que aconteceu há mais de três anos, ele também não foi convidado. Talvez isso tivesse acontecido só porque ele saiu após o décimo ano, mas quando eu perguntei por ele, os outros sequer conseguiam lembrar que ele existiu. “Quem é Thies?”. Que eu pudesse me lembrar dele, provavelmente também só era possível porque uma vez eu havia engravidado dele.<sup>38</sup> (DUVE, 1999, p.33)

Ano após ano, Thies entra em contato com a narradora para cobrar explicações. Ano após ano, ela o encontra para dar as tais explicações sobre algo que não tem nenhuma explicação a ser dada, e ela sempre acaba debaixo de acusações diversas de Thies e, por fim, eles dormem juntos. Nunca se esclarece nada. Até que, diferentemente das outras ocasiões, naquele Natal quando se encontram, Thies acaba surpreendendo pela primeira vez, agredindo-a com um tapa na cara, já que antes ele mal se atrevia a tocá-la. A agressão é seguida por num breve sentimento de triunfo por parte de Thies, que logo dá lugar para o remorso. Pela primeira vez, ela se despede de Thies sem ir para a cama com ele, pois no dia anterior, ela havia ficado com Tom:

Mas era simplesmente impossível aguentá-lo, quando se tinha ficado com Tom no dia anterior. Tom não era exatamente simpático. Ele era bruto, talvez um pouco burro também, e ele tinha uma consciência que basicamente o perdoava de tudo, mas de qualquer forma não havia dúvidas de que ele vivia. Thies era como uma sombra, como uma planta feia, como uma vagem ou algo do tipo, ou como uma pedra. Eu

---

<sup>38</sup> Tradução minha. Original: “Er war jemand, den man leicht vergessen konnte. Zu dem Klassentreffen, das vor drei Jahren stattgefunden hatte, war er auch nicht eingeladen worden. Vielleicht lag das bloß daran, daß er bereits nach der zehnten Klasse abgegangen war, aber als ich nach ihm fragte, konnten sich die anderen nicht einmal erinnern, daß es ihn je gab. ‚Was für ein Thies?‘. Daß ich mich an ihn erinnern konnte, lag vermutlich auch bloß daran, daß ich von ihm einmal schwanger gewesen war.” (DUVE, 1999, p.33)

não conseguia mais compreender como eu havia podido tocá-lo antes.<sup>39</sup> (DUVE, 1999, p.34)

Após o Ano Novo, Thies dá início a uma série de cartas ameaçadoras e agourentas, prometendo que ela irá acabar cega, em uma cadeira de rodas ou morrendo pela AIDS (DUVE, 1999). As ameaças de Thies pouco impressionam a narradora. Mergulhada em um estado de espírito de completa apatia, ela não dá a menor importância, tanto quando ele ameaça suicidar-se, quanto às ameaças de agressão endereçadas a ela própria. Não há traços de otimismo ou encorajamento na sua fala; quando escuta que ele está para se suicidar, o máximo que ela consegue dizer é que não era necessário, já que provavelmente em menos de cinquenta anos ele já vai estar possivelmente morto. (DUVE, 1999)

Seja no caso de Stein em *Sommerhaus, später* ou de Tom e Thies em *89/90*, podemos notar que a mulher se coloca como um ponto central das obsessões e fixações dos homens, direta ou indiretamente. Stein almeja a casa de verão de Canitz que está em ruínas, mas, além disso, ele deseja, necessita e busca no trajeto inteiro uma expressão de aprovação e contentamento da narradora em relação à sua aquisição. No passeio até a casa, ele tenta a todo momento que ela compartilhe com ele do sentimento de euforia, que trace planos para a reforma, que imagine um futuro para eles e seus amigos dentro da casa. Mas, ao invés disso, ele tem que lidar com o desinteresse e a falta de otimismo em relação ao futuro por parte dela. Mesmo recebendo a notícia de que a casa foi completamente destruída pelo fogo, ela permanece apática. Tom tem outras mulheres e é definido pela própria narradora como o homem que conquista tudo que quer, o que é uma mentira: ele não consegue conquistá-la. Ele diz que a ama e que quer ficar com ela, mas ela o rejeita, sem acreditar nas suas juras de amor. Os dois chegam a romper seu relacionamento, e a única coisa que os consegue reaproximar é a necessidade de dinheiro da narradora, que acaba aceitando trabalhar como fotógrafa assistente, pressionada principalmente pelo fato de que ela já havia pedido dinheiro emprestado para ele anteriormente. Para um homem tido como durão e conquistador, é de se admirar que ele sinta a necessidade de voltar sempre à mesma mulher, exatamente essa

---

<sup>39</sup> Tradução minha. Original: “*Aber es war einfach nicht möglich, ihn auszuhalten, wenn man am Tag zuvor mit Tom zusammengewesen war. Tom war nicht unbedingt sympathisch. Er war rücksichtslos, vielleicht auch ein bißchen dumm, und er hatte ein Gewissen, das ihm grundsätzlich alles verzieh, aber jedenfalls konnte kein Zweifel daran bestehen, daß er lebte. Thies war wie ein Schatten, wie eine unansehnliche Pflanze, eine Schote oder so etwas, oder wie ein Stein. Ich verstand nicht mehr, wie ich ihn je hatte berühren können.*” (DUVE, 1999, p.34)

mulher que trata com indiferença o relacionamento entre os dois. E, por fim, Thies é de todos o que faz dessa obsessão algo explícito, que vai desde a decoração das paredes do seu quarto com fotos da mulher até as cartas e ligações ameaçadoras e a tentativa de assassinato por não conseguir ter a atenção dela.

A forma como todas essas personagens são descritas e como os eventos são narrados é o que diferencia Judith Hermann e Karen Duve. Enquanto a narrativa de Hermann parece querer contribuir para o clima de esvaziamento do ser, sustentado no laconismo, deixando seus contos imersos em uma atmosfera melancólica, Duve carrega nos detalhes gráficos das descrições de cenas relacionadas à violência física e sexual. Sua narrativa é tão realista e crua que muitos chegam a classificá-la como cruel, com seus personagens bizarros e suas ações que desencadeiam comportamentos violentos ou que revelam seu potencial violento.

Na obra “O Grotesco”<sup>40</sup> (2003), Wolfgang Kayser procura relacionar a forte presença de elementos grotescos na arte com a Modernidade. É como se esse grotesco na arte funcionasse como uma válvula de escape para as angústias e crises relacionadas à existência humana. Nas primeiras análises artísticas dedicadas ao grotesco, percebeu-se uma aproximação com o conceito da caricatura, que é considerada uma leitura disforme da realidade. Portanto, ambos se tornam semelhantes pela questão da deformidade, por representarem a realidade a partir de uma visão que foge do comum (KAYSER, 2003). Kayser descreve o grotesco como divertido e fantástico, mas ao mesmo tempo, alarmante e assustador. Essas características contraditórias seriam reflexo da própria natureza humana e do seu comportamento muitas vezes irracional, assim como são as suas construções sociais.

Muitos escritores utilizaram o grotesco como um recurso para expressar sua visão sobre a sociedade contemporânea e o sentimento de ser um desencaixado. Karen Duve segue essa mesma tendência nas suas histórias, com todas as suas representações da violência descritas de forma grotesca. Em *89/90*, isso fica claro principalmente em relação a Thies, tão invisível e insignificante na sociedade que a narradora lembra do momento em que um cachorro tropeça nele na rua por não perceber sua presença ali (DUVE, 1999); nem mesmo um animal consegue enxergar Thies. E também quando a narradora conta sobre o aborto, com um tom tão natural como o de quem fala sobre um simples resfriado.

---

<sup>40</sup> Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

## 2.2 O desenvolvimento dos relacionamentos em *Sommerhaus, später* e *89/90*

O relacionamento entre os homens e as mulheres pode ser caracterizado no mínimo como conflituoso. A relação entre as personagens dos dois contos é marcada por uma fragilidade, pela falta de um laço mais profundo que faz com que um se importe e tenha consideração pelo outro. É como se as pessoas fossem apenas portos de passagem; elas chegam, tomam algo que lhes interessa, e vão embora. Em *Sommerhaus, später*, a narradora convida Stein para a sua casa na mesma noite em que o encontra pela primeira vez. Com a mesma rapidez que o relacionamento inicia, ele termina:

A certa altura fiquei farta. Arrumei suas três sacolas de plástico e disse que era tempo de ele achar nova estadia. Ele agradeceu e foi. Se mudou para o apartamento de Christiane, que morava embaixo de mim, depois para o de Anna, para o de Henriette, para o de Falk e em seguida para os outros. Ele comia todas elas, isso era impossível de ser evitado, ele era bonito. (HERMANN, 1998, p.155)

O mesmo acontece em *89/90* com Tom; o fim do relacionamento é anunciado com poucas palavras através de uma ligação telefônica. As duas histórias são marcadas pelas idas e vindas de uma pessoa na vida da outra:

(...) às vezes ele dizia: ‘eu te amo’. Isso ele não fazia, e eu também não esperava isso. Por que ele deveria me amar? Quando nós dormíamos juntos, algum dia o telefone tocou, e a secretária eletrônica ativou, e uma voz feminina disse como ela achou bonito da última vez ou que ela queria marcar um encontro com Tom. ‘Isso não é nada’, disse Tom então, ‘essa corre atrás de mim o tempo todo’. ‘Pare’, eu disse uma vez. ‘Para mim tanto faz com quem você dormindo, mas pare com essas mentiras estúpidas!’<sup>41</sup> (DUVE, 1999, p.37)

---

<sup>41</sup> Tradução minha. Original: “sagte er manchmal: ‘Ich liebe dich’. Das tat er nicht, und ich erwartete es auch nicht. Weswegen hätte er mich lieben sollen? Wenn wir miteinander schliefen, klingelte irgendwann das Telefon, und der Anrufbeantworter sprang an, und eine Frauenstimme sagte, wie schön sie es das letzte Mal gefunden habe oder daß sie sich mit Tom verabreden wolle. ‘Da ist nichts’, sagte Tom dann, ‘Es ist mir egal, mit wem du alles schläfst, aber hör mit diesen dummen Lügen auf.’” (DUVE, 1999, p.37)

Conforme analisado por Zygmunt Bauman em sua obra, o mundo atual é definido como uma era de incerteza, herdada pela insegurança relacionada à ordem política e à estabilidade individual. A modernidade líquida é repleta de sinais confusos, que mudam de maneira imprevisível e muito rapidamente. Neste mundo, as relações sociais acabam tornando-se cada vez mais frágeis, e os relacionamentos podem ser vistos como uma benção ambígua, oscilando entre sonho e pesadelo no nosso mundo de individualização. A nossa capacidade de amar, seja aos outros como a nós mesmos, é diretamente afetada. Essa ambiguidade ocorre pela sensação de desespero dos indivíduos ao terem sido abandonados aos próprios sentidos e sentimentos, que são facilmente descartáveis; ao mesmo tempo que se deseja a segurança do convívio, a ideia de estar ligado a alguém é vista com desconfiança. O “unidos para sempre” traz medo, na medida que a ideia de permanente na modernidade líquida é vista como uma condição carregada de encargos e tensões, uma condição que os humanos não se sentem mais aptos e nem dispostos a suportar, temendo limitar sua liberdade. (BAUMAN, 2004)

Bauman usa de exemplo os relacionamentos virtuais como um espelho das relações modernas. Nessas conexões virtuais, os relacionamentos são construídos e desmanchados com grande facilidade, e é exatamente em função desse aspecto que ele conquista cada vez mais adeptos. Perdemos a capacidade de manter laços de longo prazo, preferindo relações em que a facilidade de se desvencilhar do outro seja grande e não cause remorsos. Consequentemente, quando não há qualidade, a tendência é a procura pela quantidade; seja relacionando-se com inúmeros parceiros ou, como é possível se observar atualmente, nutrindo círculos de amizades em redes sociais com centenas de pessoas, o que seria irreal se pensarmos em uma convivência cotidiana de qualidade (BAUMAN, 2004).

Se uma das características mais marcantes da Nova Literatura Pop Alemã é exatamente a presença desses personagens marcados pela incerteza, dúvidas e falta de perspectiva para o futuro, não é de se admirar que em *Sommerhaus, später* e *89/90* os relacionamentos estabelecidos entre as personagens de Hermann e Dube deixem transparecer nos seus relacionamentos seu próprio estado de espírito: inconstante, instável, apático. Suas fraquezas e debilidade se refletem nessas relações. É como se, refletindo a dinâmica da modernidade, as relações já viessem com uma data de vencimento, fadadas ao fracasso em algum momento. E, novamente, percebemos então na construção dos personagens os traços representativos da Geração Golf: a

individualidade intensa e a superficialidade das relações em um mundo que se preocupa tanto com a imagem e o *status* pessoal.

No livro *Generation Golf zwei*, Florian Illies chega a mencionar a descrição feita por Judith Hermann sobre um grupo de jovens de 30 anos para ilustrar a alienação e a acomodação da geração. Isso implicaria não só na falta de motivação para fugir de uma situação que os incomoda, mas também em uma dificuldade para registrar qual a origem deste incômodo; quando conseguem finalmente identificá-la, já é tarde para que consigam mudar alguma coisa, e aceitam permanecer nela. Pensando nesta tendência de deixar para “mais tarde”, abre-se aqui uma janela para interpretar o título *Sommerhaus, später*. Após o sumiço de Stein, ele procura manter a narradora informada sobre como andam as reformas na casa através das cartas, mas mesmo ainda em posse das chaves de lá, ela adia a visita, esperando que ele escreva “venha!” ao invés de “quando você vier”. Como o “venha!” nunca chega e a casa é destruída pelo incêndio, a oportunidade de visitar Stein e ver a reforma se perde. Ela chega a cogitar ir até o local para tentar entender o que aconteceu após receber a notícia do incêndio, mas ainda assim, prevalece o pensamento: “mais tarde”. O “mais tarde” é visto também como uma metáfora para o sentimento de nostalgia dos personagens em relação ao amor e às emoções (BOECHAT, 2007).

Essa dificuldade de lidar com situações incômodas se reflete também em Thies, em *89/90*, que nunca consegue terminar nada ou atingir seus objetivos. Nas duas vezes que ele tenta agredir a narradora e infligir algum dano, acaba resignado e arrependido. E a narradora da história de Duve também exprime o mesmo sentimento: “Eu estava com medo de acordar um dia e perceber que meus pais possivelmente estavam certos e que minha vida inteira tinha sido desperdiçada e que já era tarde demais para mudar alguma coisa.”<sup>42</sup> (DUVE, 1999, p.31).

Tudo isso implica também na tendência dos “heróis e heroínas” da Literatura Pop serem confrontados com a morte, a doença e a destruição, conforme aponta Hans-Peter Schwander no seu trabalho sobre a presença da morte na Literatura Pop, publicado na revista *Der Deutschunterricht*<sup>43</sup>, colocando o *pop* em contradição com a ideia de que

---

<sup>42</sup> Tradução minha. Original: “*Ich fürchtete mich davor, eines Tages aufzuwachen und feststellen zu müssen, daß meine Eltern womöglich doch recht gehabt hatten und daß mein ganzes Leben vertan und es längst zu spät war, um noch irgend etwas zu ändern.*” (DUVE, 1999, p.31)

<sup>43</sup> Schwander, Hans-Peter: “*Dein Leben ist eine Reise mit dem Ziel Tod...*” - *Tod in der neuen Pop-Literatur* In: *Der Deutschunterricht* 1/2002.

esse tipo de Literatura se importa apenas com temas hedonistas. A presença da morte parece, conforme Hans-Peter Schwander (2007, p. 76),

estar em contradição com o humor lascivo do pop. Mesmo assim, chama a atenção que muitos textos assumam o tema como uma ação constitutiva, que muitos terminem – contra a plausibilidade de uma situação narrativa em primeira pessoa – com a morte do protagonista. O *tópos* da cultura de diversão não consegue se manter contra este pano de fundo.<sup>44</sup>

Em total oposição à imagem dominante de uma Literatura de “riquezas e de belezas”, estão as patologias e os ferimentos, que a Literatura Pop lança seu olhar a partir das observações do cotidiano da sociedade de consumo dos anos 90. (DEGLER; PAULOKAT, 2004) O desenvolvimento da sociedade de consumo tem como cenário principal as grandes cidades, que também possuem um papel importante na construção dos cenários das histórias da Literatura Pop. Elas são o símbolo da modernidade e, ao mesmo tempo, da solidão dos indivíduos inseridos em uma rotina caótica. A cidade funciona como uma parte ativa da narrativa, com todos os seus elementos sensoriais, como a sujeira, os barulhos, a fumaça dos veículos e dos cigarros, os cheiros desagradáveis, que vão envolvendo o leitor na sua atmosfera difusa. Conforme Marven (2011, p.9),

as cidades são elos, pontos de trânsito no interior de redes mais amplas; porém, a interconectividade global frequentemente se desmantela dentro da cidade. Ao invés disso, os personagens vivenciam tanto fragmentação como distanciamento dos meios em que vivem<sup>45</sup>.

Florian Illies dedica um espaço especial para falar sobre as cidades em *Generation Golf zwei*, especialmente sobre Berlim, que é o cenário dos contos da obra *Sommerhaus, später* e também uma presença marcante em outras narrativas de Judith

---

<sup>44</sup> Tradução minha. Original: “*im Widerspruch zu der lustvollen Grundstimmung des Pop zu stehen [scheint]. Dennoch fällt auf, dass viele Texte das Thema handlungskonstituierend aufnehmen, mehrere enden – gegen die Plausibilität einer Ich-Erzählsituation – mit dem Tod des Protagonisten. Der Topos der Spaßkultur lässt sich vor diesem Hintergrund nicht halten.*” (SCHWANDER, 2007, p. 76)

<sup>45</sup> Tradução minha. Original: “*Cities are nodes, transit points within wider networks, but global interconnectedness often collapses within the city: instead, characters experience fragmentation, division, isolation and disengagement from their surroundings.*” (MARVEN, 2011, p.9)

Hermann, assim como em algumas histórias de Karen Duve. Illies procura analisar os motivos que fizeram muitos alemães migrarem para a metade de Berlim que fazia parte da antiga Alemanha oriental após a sua reunificação. Um dos principais motivos eram os aluguéis com preços acessíveis, já que muitos imóveis foram abandonados durante a divisão da cidade. Berlim oriental acabou adquirindo a imagem de “terra de ninguém” (BOEACHT, 2007), para onde muitos foram em busca de oportunidades de começar algo novo. Por isso, muitas das histórias da Nova Literatura Pop Alemã trazem referências à Berlim. É importante ressaltar que esta Berlim é totalmente diferente da Berlim da geração de 68, dos pais dos integrantes da Geração Golf. Assim, podemos entender esse retorno a Berlim como mais uma tentativa de distanciamento da geração anterior, que via em Munique e Hamburgo as “capitais alemãs”. Berlim seria o local mais apropriado para se viver quando se está em busca da reconstrução de uma identidade. Illies aponta que a obra *Sommerhaus, später* representa uma Berlim diferente da televisão, com figuras que transitam nesta cidade para onde se deslocaram afim de encontrar alguma coisa, e estão em estado constante de espera por esta coisa que anseiam – e essa representação vai ao encontro da percepção que o próprio Illies tem de Berlim e da forma como a cidade o influenciou.

Zygmunt Bauman também dedica um espaço em “Amor Líquido” para tratar da questão das cidades, caracterizadas como orientadoras da dinâmica líquido-moderna. Ele cita os estudos do sociólogo John Hannigan<sup>46</sup>, realizados em 1998, relacionados à tentativa americana de tornar os centros das cidades em atrações irresistíveis para pessoas que buscavam diversão, que tentavam encontrar algo excitante, algo inexistente nos subúrbios. Hannigan definiu as cidades como “local de entretenimento”, analisando a presença da grande diversidade de locais como cassinos, conjuntos habitacionais, shoppings e parques temáticos. Ele questiona se estas áreas de fantasia destroem comunidades ou, ao contrário disso, criam novos grupos que compartilham identidades e experiências.

A cidade é o local onde pessoas estranhas se encontram, aproximam-se e interagem, porém sem deixarem de ser estranhas. Existe uma necessidade de experimentar e testar um modo de vida que torne essa habitação entre estranhos algo suportável – mas o modo como cada habitante escolhe lidar com essa necessidade e se movimenta na lógica da cidade é feita de uma maneira particular:

---

<sup>46</sup> John Hannigan. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres, Routledge, 1998.

Qualquer que seja a história das cidades, e independentemente das drásticas mudanças que possam ter afetado sua estrutura espacial, aparência e estilo ao longo dos anos e dos séculos, uma característica se mantém constante: são espaços em que estranhos permanecem e se movimentam em íntima e recíproca proximidade. (BAUMAN, 2004, p. 91)

Em *Sommerhaus, später e 89/90*, com a presença de personagens que trabalham como taxistas, a cidade se insere nas histórias pelas idas e vindas deles com o carro, onde normalmente se desenvolvem também os encontros e desencontros entre as narradoras e os seus casos amorosos. Foi nas estradas de Berlim que a narradora e Stein se conheceram e passaram boa parte do relacionamento em *Sommerhaus, später*:

Nas três primeiras semanas em que Stein viveu comigo, nós andamos em seu táxi pela cidade. A primeira vez pela Frankfurter Allee, até o final e depois de volta, escutamos Massive Attack e fumamos e andamos pela Frankfurter Allee durante bem uma hora, acima e abaixo, até que Stein disse: “Entende?”. (...) A cidade não era mais a cidade que eu conhecia, parecia autárquica e vazia, sem uma alma viva; Stein disse: “Como um animal gigantesco extinto”, eu disse que o entendia e parei de pensar. (HERMANN, 2004, p. 341)

Porém, a casa de campo tão desejada por Stein se localiza fora de Berlim, em Canitz. Canitz é descrita como uma cidade feia: “Casas cinzentas, encolhidas dos dois lados da estrada torta, muitas janelas ocultas atrás de travessas de madeira pregadas, nenhuma loja, nenhuma padaria, nenhum restaurante.” (HERMANN, 2004, p. 344) E é exatamente nesse cenário sem vida que Stein deseja, depois de tanto tempo vivendo como um quase nômade, fixar-se. Talvez por não conseguir encontrar em Berlim algo que dê sentido à sua vida, Stein deposite no cenário totalmente oposto ao da metrópole movimentada pela vasta gama de opções de entretenimento a sua esperança de provar algo novo.

Já em *89/90*, a cidade onde a maior parte da história se desenvolve é Hamburgo, cidade natal de Karen Duve, que também serve como local de desenvolvimento do relacionamento da narradora com Tom, nas estradas onde ele gosta de impressioná-la

dirigindo em altíssima velocidade. Há uma breve passagem por Berlim, que na época em que se passa a história ainda estava dividida, e para onde os dois se dirigem buscando algumas fotos para a redação do jornal em que Tom trabalha. Com uma breve descrição do Portão de Brandemburgo e da sua quadriga, a famosa carruagem conduzida por quatro cavalos controlados pela deusa grega Nice, considerada a personificação da vitória, temos a reconstrução de um cartão postal icônico de Berlim a partir da visão fotográfica. Em outras obras de Duve, a presença de Hamburgo é tão forte quanto a de Berlim em *Sommerhaus, später*, como por exemplo, na sua obra *Taxi* (2008).

São nessas idas e vindas pela cidade que um dos elementos mais marcantes da Nova Literatura Pop Alemã se faz presente: a música. Servindo de trilha sonora para os passeios, muitos artistas são citados durante a narrativa. No seu taxi, Stein tinha uma trilha sonora específica para cada estrada: a banda de rock alternativo estadunidense Ween para estradas rurais, David Bowie para o perímetro urbano, Trans-AM para autoestradas, Bach para as aleias, além da ária de Donizetti na voz de Maria Callas. Ao levar a narradora para conhecer a casa de campo, Stein ainda diz: *Come on baby, let the good times roll*<sup>47</sup> – um verso presente em diversas músicas de sucesso dos anos 60, na voz de artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix e B.B. King. Especificamente em *89/90*, a música não possui uma presença relevante, mas em outras obras de Karen Duve, como *Dies ist kein Liebeslied*<sup>48</sup>, diversas são as referências às bandas e aos cantores que estavam em alta na época, especialmente aos clipes que passavam na MTV<sup>49</sup>.

Conforme aponta Cruz (2003), o chamado “discurso literário pop” é construído a partir da sua aproximação com a linguagem de outros ícones provenientes da arte pop, como programas da televisão, publicidade, cinema, quadrinhos e da música. Como os escritores da Nova Literatura Pop Alemã procuraram trazer em suas histórias elementos relacionados ao cotidiano popular, especialmente dos jovens, a presença de nomes ou de trechos de músicas que marcaram gerações auxilia na criação de um ambiente fidedigno. A música, no dia-a-dia e nas vivências dos jovens, possui uma função emocional e psíquica; ela é uma forma de se expressar e de encontrar uma identidade, partindo da forma como trabalha com temas como amor, política, dinheiro e conflitos da

<sup>47</sup> “Vamos baby, deixar a diversão rolar”

<sup>48</sup> “Essa não é uma canção de amor” (2000)

<sup>49</sup> Sigla para “Music Television”. Canal de origem americana, fundado nos anos 80.

sociedade. Nas obras da Nova Literatura Pop Alemã, ao colocarem a música como pano de fundo ou inspiração para o desenvolvimento das histórias, ela acaba servindo também como forma de construir a identidade dos personagens.

Ainda sobre o uso da música como recurso das histórias, os autores Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner e André Menke apontam também no livro *Popliteratur: Eine Einführung*<sup>50</sup> que

Em tais declarações pode-se perceber facilmente que o apreço pelo *pop* destes escritores é, na maioria das vezes, mais do que um julgamento de gosto e uma sugestão das preferências musicais privadas. É também sobre suposições estéticas e/ou políticas, esperanças, diretivas, que estão ligadas à música, (...) e que apontam para outros gêneros artísticos além da música - até para uma literatura que não se esgota na menção ocasional de nomes de bandas e descrições de arquivos sonoros e concertos *pop*. (HECKEN; KLEINER; MENKE, 2015, p.21)<sup>51</sup>

Portanto, pode-se entender também que a música, além de servir como um meio de criação de identificação entre o leitor e a narrativa, pode revelar detalhes sobre a personalidade das personagens. A exemplo de Stein: sua “salada musical” que vai desde bandas de rock alternativo até a ópera pode ser um reflexo da sua personalidade indefinida, dessa figura que não consegue pertencer a qualquer lugar fixo.

---

<sup>50</sup> "Literatura Pop: Uma introdução" (Stuttgart: Editora Springer, 2015).

<sup>51</sup> Tradução minha. Original: "An solchen Aussagen kann man unschwer ablesen, dass es bei der Pop-Wertschätzung dieser Schriftsteller zumeist um mehr geht als um ein Geschmacksurteil und den Hinweis auf private musikalische Vorlieben. Es geht fast immer auch um ästhetische und/oder politische Annahmen, Hoffnungen, Direktiven, die mit der Musik verknüpft werden und (...), dass sie über die Musik hinausweisen auf andere künstlerische Gattungen - sogar auf eine Literatur, die sich nicht in der gelegentlichen Nennung von Gruppen-Namen und der Beschreibungen von Tondokumenten und Pop-Konzerten erschöpft." (HECKEN; KLEINER; MENKE, 2015, p.21).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar a Literatura Pop Alemã da década de noventa e do início dos anos 2000, podemos perceber que ela foi marcada pelo período de transformação consequente das alterações radicais na estrutura política e social da Europa. Este contexto ajuda a compreender de que forma os jovens escritores passaram a adotar uma postura diferente da geração de seus pais, também desenvolvendo novos valores e visões de mundo. Porém, conforme busquei apontar neste trabalho, engana-se aquele que chama a Literatura Pop de fútil ou a classifica como uma Literatura de superficialidade. Por trás do seu aparente desengajamento político, os escritores da Nova Literatura Pop Alemã se voltaram para a análise de temas cotidianos, classificados muitas vezes como trivialidades, ligados às experiências individuais, e desenvolveram a partir destes temas reflexões acerca da natureza humana, mas que não são menos complexos e profundos do que as questões sociais e políticas.

O termo *pop* não se remeteria somente ao conceito de popular, mas também a um barulho, uma explosão; algo que perturba a ordem e incomoda (ERNST, 2001). É exatamente isso que os escritores buscaram fazer ao voltarem seu olhar para os assuntos do cotidiano: manifestar a sua posição de insatisfação com os rumos tomados pela sociedade da época, trazendo para os seus livros uma linguagem coloquial, marcada por ironias e provocações. Esses autores rompem, então, com a Literatura canônica, inovando por assumirem a sua inconformidade com o tradicional, com o que é considerado correto e aceitável na vida em sociedade. Eles buscavam refletir a forma de pensar do povo alemão após a queda do Muro de Berlim. E isso é o “*ser pop*”: tentar romper com tudo que está a sua volta como uma forma de responder às transformações sociais (CORRÊA, 2015).

Mas não podemos ignorar o fato de que a chamada Geração Golf também foi fortemente influenciada pela globalização, pelo acesso mais fácil à informação por meio da internet e pelos valores midiáticos. Por isso, por mais que haja insatisfação com a sociedade da época, suas histórias são marcadas por referências às marcas comerciais, às músicas e personalidades famosas, ao mundo da moda, e à programas de televisão; tudo isso faz parte da realidade e dos interesses dos jovens da época. E, por ser uma geração ligada a um estilo de vida consumista, isto se reflete também na sua relação com o universo literário, utilizando da mesma lógica de *marketing* do capitalismo para

promoção das suas obras, investindo na figura dos autores e autoras para colocá-los na mesma posição dos grandes *popstars* da música e do cinema.

Ao analisar a literatura produzida por Judith Hermann e Karen Duve, justamente duas escritoras consideradas expoentes do *literarisches Fräuleinwunder*, um rótulo que funcionou mais como uma estratégia de marketing do que como uma categoria literária propriamente dita, podemos perceber a presença marcante destes elementos estilísticos e temáticos que as classificam também como componentes da Nova Literatura Pop Alemã. A insatisfação típica da Geração Golf, assim como a sua incapacidade de reagir ao que causa incômodo, reflete-se no desenvolvimento dos relacionamentos entre as personagens dos contos. Todas as relações são marcadas pela superficialidade; ninguém consegue conhecer profundamente o outro. Além disso, a ambientação dos contos na cidade, espaço que, de acordo com Bauman (2004), controla a dinâmica da modernidade líquida, favorece a falta de proximidade e da criação de laços afetivos entre os indivíduos.

Pensando no estereótipo de superficial e fútil da Nova Literatura Pop Alemã, percebemos, a partir da análise da obra de Hermann e Duve, que não há como sustentar a ideia de que esse universo literário do *pop* se baseie apenas na cultura de diversão, pois a complexidade dos temas com os quais elas trabalham em seus contos vão muito além disso. E é na forma como Hermann, com todo o seu laconismo e melancolia, e Duve, com sua narrativa ácida e sarcástica, abordam as relações humanas, a violência e a morte em seus contos que as tornam figuras de destaque dentro deste cenário literário do final do século 20.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACKES, Marcelo; RENNER, Rolf G. *Escombros e Caprichos: o melhor do conto alemão do século 20*. Porto Alegre: LPM, 2004. 400 p.

BALINEY, Geoffrey. *Uma breve história do século XX*. São Paulo: Fundamento Educacional, 2010. 309 p.

BARTEL, Heike. *Taxi: Of Alpha Males, Apes, Altenberg, and Driving in the City*. In: *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Rochester: Camden House, 2011, p. 179–194.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 133 p.

BLUMENKAMP, Katrin. *Das "Literarische Fräuleinwunder": Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Münster: LIT, 2011. 425 p.

BOECHAT, Fernanda B. *Corais vermelhos: projeto de tradução de um conto de Judith Hermann*. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2007, 67 p.

CORRÊA, Carina dos Santos. *A literatura pop alemã dos anos 90 na linguagem de weblog: manifestações do político*. In: *Anais do VI Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF – Estudos de Linguagem*. 2015. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Ling/article/view/243/139>.> Acesso em: 19 nov. 2018.

CORRÊA, Carina dos Santos. *Xingamentos na Literatura Pop Alemã da década de noventa como manifestação Político-Identitária*. In: *Anais do VII Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF – Estudos de Linguagem*. 2016. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VII-SAPPIL-Ling/article/view/451>.> Acesso em: 19 nov. 2018.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003. 252 p.

DEGLER, Frank; PAULOKAT, Ute. *Neue Deutsche Pöpliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008. 126 p.

DUVE, Karen. *“Ich stehe gern im Regen”*. *Der Spiegel*, v.41, p.255-258, 1999.

DUVE, Karen. *Keine Ahnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. 167 p.

ERNST, Thomas. *Pöpliteratur*. Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001. 95 p.

HAGE, Volker. *Ganz schön abgedreht*. *Der Spiegel*, v.41, p.244-246, 1999.

HECKEN, Thomas; KLEINER, Marcus S.; MENKE, André. *Popliteratur: Eine Einführung*. Berlin: Springer, 2015. 223 p.

HERMANN, Judith. "Ich bin doch eine handfeste Person." Frankfurter Allgemeine Feuilleton. Frankfurt am Main, 2003. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-ich-bin-doch-eine-handfeste-person-193048.html#void>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

HERMANN, Judith. *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998, 192 p.

IANNI, Octavio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 192 p.

ILLIES, Florian. *Generation Golf – eine Inspektion*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000. 224 p.

ILLIES, Florian. *Generation Golf zwei*. München: Karl Blessing, 2003. 256 p.

MARVEN, Lyn; TABERNER, Stuart. *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Rochester: Camden House, 2011. 340 p.

MCCARTHY, Margaret. *German Pop Literature: A Companion*. Berlin: Walter de Gruyter, 2015. 309 p.

MÜLLER, Heidelinde. *Das "literarische Fräuleinwunder". Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 135 p.

SCHWANDER, Hans-Peter: "Dein Leben ist eine Reise mit dem Ziel Tod..." - *Tod in der neuen Pop-Literatur* In: *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008. 126 p.

ULRICH, John M.; HARRIS, Andrea L. *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture*. Madison: University of Wisconsin, 2003. 308 p.

UNGER, Daniel. *Sarah Kuttner: Ein literarisches Fräuleinwunder?* Dissertação de Mestrado – Universität Koblenz-Landau. Koblenz, 2012. 27 p.

VOIGT, Claudia. *Im Schatten des Erfolgs*. Der Spiegel, v.5, p.140-144, 2003.