

“O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin

Márcio Seligmann-Silva

O DIÁRIO COMO AUTOESCRITURA PERFORMÁTICA

Em um ensaio recente, Philippe Lejeune contrapõe a autobiografia e o “*journal*” (2007, p. 3). Para ele, a autobiografia flertaria com a ficção, enquanto o diário teria uma tendência para a verdade: “*L’autobiographie vit sous le charme de la fiction, le journal a le béguin pour la vérité.*” (2007, p. 3) Lejeune prefere manter bem separados os campos de força da ficção e da autoescritura. “*J’aime l’autobiographie, j’aime la fiction, j’aime moins leur mélange.*” (2007, p. 3) Para ele, o diário seria um bom meio para se atingir tal objetivo. O diário é, segundo ele, “antifissão” assim como falamos em uma pista “antiderapante”. (2007, p. 4). De resto, ele se orgulha de estar formulando o que seria a primeira teoria da antifissão. Mas, antes, creio que ele deveria se questionar por que, de modo acertado, a teoria literária havia até ele evitado este “palavrão”. Pois se ele acredita, com Ricoeur, que somos *hommes-récits*, ele também quer impedir qualquer suspeita de que sejamos o que ele chama de *hommes-mensonges*. É como se, para garantir nossas identidades, tivéssemos que construir barreiras de gênero em torno da autoescritura. Essa crença em um gênero que poderia travar o que pode ser denominado de processo de ficcionalização, que considero inerente a toda narrativa, parece-me questionável.¹ Já o grande teórico do testemunho, Jean Norton Cru (1929), caiu nesse erro – que pode ser justificável em um positivista em 1929, mas que talvez seja imperdoável em 2007. Equacionar ficção e mentira também é complicado, pois além da fantasia

¹ Em outra passagem, Lejeune afirma de modo peremptório, deixando entrever o verdadeiro “perigo” que ele projeta na ficção: “*Au contact de la fiction le journal s’étiole, s’évanoit, ou fait une crise d’urticaire. Au contact de la fiction les autobiographies, les biographies, les livres d’histoire sont contaminés, ils ont la fiction dans le sang.*” (LEJEUNE, 2007, p. 8). A metáfora biológica é sintomática da visão do universo literário defendida por Lejeune. Blanchot, na sua conhecida crítica do diário lembrada por Lejeune, acusa esse gênero de “proteger-se da escrita” (BLANCHOT, 2005, p. 270). O pacto do diário seria com o calendário e com a verdade: o que resultaria na superficialidade desse tipo de escrita. O diário exigiria a constatação e a prova, e se oporia à profundidade da narrativa, submetida ao acaso. Com essa concepção, Blanchot acaba se mostrando vítima de uma visão positivista do diário – neste ponto ele

concordaria com Lejeune –, que atribui a essa forma uma factografia com grau zero de ficcionalidade. Por outro lado, é justamente a estética da superficialidade, do acúmulo de escombros, de ruínas, o que restou de mais “nobre” da literatura que Blanchot ainda tentou salvar com a sua teoria da nobreza do *récit*. Ele defende o modelo romântico da inspiração do autor (BLANCHOT, 2005, p. 293) e o “espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário” (BLANCHOT, 2005, p. 302). Nada disso pode ser mais sustentado sem uma ponta de cinismo no século XX, após as vanguardas e a revelação do suposto nobre périplo do Espírito pelo Tempo como manifestação e vir à tona do abjecto. Por outro lado, é importante notar que o diário e o testemunho querem ser narrativa: mas percebem a impossibilidade desta narrativa. Derrida, de modo genial e irônico, percebeu como o próprio Blanchot em sua narrativa foi um exímio autor de testemunhos (DERRIDA, 1991).

² Para uma história ilustrada do diário, cf. Hocke (1991).

³ Desenvolvi o conceito de “teor testemunhal” em outros textos (cf. SELIGMANN-SILVA, 2003). Para tanto, parti dos conceitos benjaminianos de “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) e de “teor

não ser necessariamente avessa à verdade, a mentira não existe da mesma forma dentro e fora da literatura.

Por outro lado, é inegável que podemos identificar no diário algo como as marcas e traços do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista.² Nele somos tocados pelo ar que esse personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disso, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa e *aponta* para a situação anímica e corpórea de seu autor. Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras etc. – reforçam o *teor testemunhal*³ do diário. Vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser. Não se trata de uma “antifecção”, como quer Lejeune, mas de uma inscrição da vida – e da morte, vale acrescentar, pensando em toda escrita como autotanatobiografia (DERRIDA, 1991, p. 198) – na qual a fantasia e a literatura não impedem que acreditemos no “real” que estava na sua origem. É como se no diário se fundissem “autor”, texto e temporalidade.⁴

Tamanha é a força perlocutória de convencimento do ato de escrita do diário, que ela reverbera em boa parte da literatura, sobretudo desde o romantismo, como vemos em Goethe, Dostoiévski, Kafka, Graciliano Ramos, Sebald, Coetzee, entre tantos outros autores. Seu convencimento estético é reforçado por um elemento ético. A escrita é vista tanto como ducto por onde escorre a vida privada, como também, em muitos diários, neste ducto misturam-se de modo claro as águas da vida pública. O texto, nesses casos, se transforma em um dique. A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois dos fatos passados, justamente porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as mar-

cas do “real”. No limite, tendemos a ver nesses diários uma *escrita performática*. Não podemos separar, como pretendeu Lejeune no referido artigo, o literário e a ficção. Não se trata apenas do fato de que o autor do diário elege o que vai inscrever do real que lhe cerca. A *electio* (seleção) retórica é parte de todo discurso. O autor cria um universo íntimo e a realidade que lhe envolve conforme sua capacidade de transpor e saltar entre imagens e palavras, palavras e imagens. Tradução, como o próprio Benjamin observou em um texto famoso, é uma forma: não é mera *mimesis*, imitação, cópia em outra língua. Em vez da visão corriqueira que vê no diário uma representação e imitação dos fatos da vida, aprendemos agora a ler nessas páginas, fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou. Pretérito presente. Fruto de um trabalho de coletor e de arranjador de fragmentos.

Mas é claro que não existe um acesso direto a essas ruínas. Elas se misturam com as de nossos presentes. À escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual *nos* vemos no espelho do diário. Trata-se de uma leitura, portanto, particularmente autorreflexiva, e que será tanto mais demandada, quanto mais nossa autoimagem estiver em crise. Desde o romantismo, mais e mais essa escrita-espelho da autoescritura – sobretudo do diário – é performatizada, e hoje vivemos um verdadeiro *boom* da escrita e da leitura de diários ou de textos literários profundamente contaminados por este ato linguístico-literário.

Lejeune lembra do Barthes que em seu último curso sobre a comparação do romance formulou a incompatibilidade entre o tempo presente e a ficção. O romance (ou a ficcionalização) exigiria uma distância. Ora, mas é justamente esse modelo do romance que implicava uma certa distância que está em crise no século XX. Lejeune equaciona a reconstrução imaginária do presente não só com a mentira, mas também com a loucura. Com efeito, trata-se de uma escritura louca, a do diário, se aceitarmos que ele não é pura factografia, mas trabalho de acumulação criativa de fragmentos. O diário é uma aporia: é a aporia. É o grande fantasma da literatura desde

coisal” (*Sachgehalt*), que ele desenvolveu em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, e, por outro lado, da sua famosa frase segundo a qual “*Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Babarei zu sein*” – “Nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie” (BENJAMIN, 1974, p. 696). Considero mais produtivo se estudar os traços característicos desse teor testemunhal, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, do que se falar em um gênero “literatura de testemunho”. Essa expressão, por outro lado, tem sido aplicada àquelas obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes no século XX. Não considero errado se falar em literatura de testemunho, mas creio que não devemos reduzir o estudo do teor testemunhal a essa produção específica.

⁴ Leo Spitzer, em um pequeno artigo sobre o termo “*témoin*”, publicado em 1938, já destacara que com esse termo “*Nous sommes donc en présence d'un des nombreux cas ou celui qui exerce une fonction est confondu avec celle-ci (cf. esp. un cura, fr. guide [...]). Peut-être pourrait-on inférer de la coexistence des deux sens, qu'il s'agit pas à proprement dire de deux sens, mais que le persona-*

ge et son rôle ne sont pas distincts dans la conscience de l'individu parlant" (SPITZER, 1938, p. 374). Um dos exemplos de Spitzer é o português, em que testemunho e testemunha também indicam esta confusão entre personagem (que testemunha) e seu papel de portador de um testemunho. Mais ainda, pode-se dizer que há uma confusão entre o personagem e o testemunho em si, como tendemos a ver o diário como uma parte de seu autor e as marcas da sua presença.

o romantismo, que vem sendo exorcizado pelos adeptos da “arte pela arte” de diferentes matizes e gerações, mas que comungam do mesmo purismo e aversão ao real. Eles são os estusiastas da torre de marfim e tentam resolver a crise romântica do indivíduo burguês – que se vê obrigado a mergulhar na prosa da vida para sobreviver – com uma suposta capacidade da poesia de criar uma utopia limpa, um local livre deste real “sujo” do mundo das relações econômicas. Desde o romantismo, a literatura vive dessa crise, que se desdobra na questão da autoria da obra: campo assombrado pelas figuras do autor, do narrador e dos personagens. Daí todos os dilemas e oscilações entre a terceira pessoa – supostamente mais objetiva, realista e naturalista – e a primeira, subjetiva, e a criação do discurso indireto livre. Os grandes autores pós-românticos foram aqueles que não tentaram resolver o dilema que divide a existência burguesa entre as forças da prosa e as da poesia, entre o ele e o eu: como Baudelaire, Dostoievski, Proust, Joyce, Beckett e tantos outros. Lejeune tem o mérito de valorizar o diário, dentro dessa referida tradição purista, mas por motivos que considero equivocados. Ele traça uma linha entre o diário e a ficção que é não só facilitadora e confortável, mas também equivocada (positivista), e bloqueia justamente o que o diário possui de mais rico e complexo: a “indizibilidade” entre o real e a ficção.

Mas Lejeune está com razão quando afirma, por exemplo que *“Le journal est une sorte d’installation’, qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique”* (2007, p. 5). Ele também acerta ao notar que o diário “contesta os modelos estéticos clássicos” e exige do leitor um papel mais ativo (2007, p. 10). O diário nos ensina a ler com outros olhos, a rever o campo literário que ainda se encontra – apesar dos 200 anos de crítica romântica e pós-romântica – submetido aos ditames neoclássicos do estético.

O DESTINATÁRIO DO *DIÁRIO*

Estas observações preliminares devem servir de introdução a uma análise do *Diário de Moscou*, de Walter Benjamin, escrito no inverno de 1926-1927. Benjamin, como se sabe, era um profundo conhecedor da literatura europeia e um especialista no romantismo alemão. Em Schlegel, ele pôde ler que “As divisões habituais da poesia são apenas madeiramento morto para um horizonte limitado” (SCHLEGEL, 1967, p. 252); ou que: “Todos os tipos de poesia [*Dichtarten*] clássicos, na sua pureza estrita, são agora risíveis” (SCHLEGEL, 1967, p. 154). Ou seja, os gêneros haviam se transformado já para os românticos de Iena em “tons”, adjetivos, do fazer e do ler poéticos (SELIGMANN-SILVA, 1999). Assim, ao escrever seus diários de Moscou, Benjamin não procurou dissimular os diversos tons de seu texto, que são tanto do diário, como do relato de viagem, da confissão, do romance, da fisionomia de cidades, assim como o da sociologia e o da reflexão poetológica. Todos esses coloridos se somam nesse texto múltiplo que dificilmente poderia se contentar com uma etiqueta. Além disso, em Schlegel nosso autor leu também que “Eu não posso dar uma mostra do que eu sou, do meu eu inteiro, senão como um sistema de fragmentos, porque eu mesmo o sou” (SCHLEGEL, 1957, p. 17). Este “sistema de fragmentos”, no qual “eu” e “não-eu” interagem, pode ser também uma forma de se descrever o diário e, em particular aqui, esta obra singular chamada de *Diário de Moscou*. O diário pode ser visto como um jogo de autodeslocamento no sentido de se tentar captar e esboçar as bordas do sem-forma, que é o indivíduo moderno. Ele é assim um resultado da deriva desse sujeito entre a esfera privada e a pública. O fragmento como forma – em oposição ao sistema – e a programática recusa da ideia de um sujeito onipotente diante de um mundo reduzido a objeto que poderia ser descrito são duas consequências da postura primeiro-romântica que reconhecemos também nessa “obra” de Benjamin.

Mas se devemos pôr aqui “obra” entre aspas é porque estamos diante de um texto que justamente desafia sua classificação. Pode-se considerar um diário uma obra, no sentido de um trabalho acaba-

do? Qual o local do diário na literatura? Qual a sua esfera: a privada ou a pública? Esse texto de Benjamin nunca foi publicado de forma integral por seu autor. Ele extraiu dele um extenso texto, na verdade uma coletânea de longos fragmentos intitulada “Moscou”, que ele publicou na revista *Die Kreatur*, dirigida por Martin Buber, em 1927. A partir desta viagem, Benjamin escreveu outros artigos, como “O agrupamento político dos escritores na União Soviética” e “Nova literatura na Rússia”. Mas pensando no gesto literário da escrita desse diário, temos uma outra questão que deve ser colocada de início: para quem Benjamin escreveu o seu diário? Como Scholem o notou com toda razão, aqui “trata-se, indiscutivelmente, do documento mais pessoal, total e impiedosamente franco que possuímos sobre um período importante de sua vida” (BENJAMIN, 1989, p. 11). Mesmo na correspondência de Benjamin, dificilmente podemos ler passagens tão pessoais e mesmo íntimas, como as que lemos nesses diários.

Mas o próprio Benjamin dá pistas para responder a nossa última questão. Ele deixou o esboço de uma apresentação do que poderia ser a publicação, decerto incompleta, do seu diário (BENJAMIN, 1985, p. 781). Além disso, no seu próprio diário lemos que ele em mais de uma ocasião leu excertos deste para Asja Lacis (1891-1979). Essa mulher fora o principal motivo de sua ida a Moscou e estadia naquela cidade entre 6 de dezembro de 1926 e 1º de fevereiro de 1927. Eles haviam se conhecido em maio de 1924 em Capri. Na ocasião, Benjamin se referiu a ela em carta como uma “revolucionária russa de Riga, uma das mulheres mais marcantes que já conheci.” Antes do longo encontro em Moscou, eles haviam se reencontrado em Berlim, em 1924, e em Riga, em 1925. Depois de Dora Kellner e de Jula Cohn, Asja Lacis foi a terceira mulher na vida de Benjamin. Posteriormente, Lacis passou dois anos em Berlim, em 1928-30, quando eles chegaram a viver juntos por quase dois meses. Mais tarde, ela foi presa em um campo de prisioneiros em consequência dos expurgos stalinistas (BENJAMIN, 1989, p. 14, 17).

Podemos pensar que Benjamin leu passagens de seu diário para Laci como uma forma de compartilhar sua intimidade com ela e, assim, aumentar a cumplicidade amorosa entre ambos. Mas, de qualquer forma, lemos também nos diários e em cartas da época, que ele se dedicou de modo particularmente empenhado a esse texto. Depois da volta a Berlim, ele consagrou semanas ao seu diário; aliás, o primeiro que ele fez de forma detalhada em 15 anos (BENJAMIN, 1972, p. 988; BENJAMIN, 1978, p. 444). Não se tratava de uma escritura privada (se é que tal coisa existe: o eu leitor de si é sempre um eu deferido), mas sim de um texto que visava à esfera pública, sob uma forma que não podemos julgar, tendo em vista as dificuldades de publicação de um texto dessa forma. Esse texto, por sua vez, serviu não apenas para Benjamin tentar uma espécie de *ersatz* de suas desilusões amorosas – nessa sua estadia em Moscou ele acabou ficando muito mais tempo com o companheiro de Laci, Bernhard Reich (1880-1972), do que com a própria, que estava internada em um sanatório –, mas também a forma dos *Diários* serviu de laboratório para uma série de procedimentos metodológicos e de apresentação (*Darstellung*) que reencontraremos até o final de sua obra.

O texto guarda várias marcas que atestam seu *hic et nunc*. Uma das mais patentes é o próprio título. Na folha do manuscrito, que se encontra no arquivo Walter Benjamin, o título está rasurado, ainda que com esforço se possa ler *Moskauer Tagebuch*, e foi substituído por outro: *Spanische Reise (Viagem espanhola)*. O editor dos diários, Gary Smith, especula se essa mudança não teria a função de proteger o manuscrito em um eventual controle de caráter político ou, ainda, se haveria alguma alusão literária por detrás desse gesto ou se ambos os fatores influenciaram nessa decisão. A verdade é que a rasura e a substituição de título atesta algo da história do manuscrito, e o fato de Benjamin ter escolhido a Espanha e não outro país também pode levar a conjecturas. Do diário, o texto guarda também a distribuição das entradas por dias. O autor também utiliza inúmeras vezes expressões típicas da autoescritura, algumas delas, no entanto, mais próprias da autobiografia⁵ ou das memórias, como

⁵ Com relação à autobiografia, cf. Weintraub (1975, p. 821-848).

“não me lembro mais muito bem” (BENJAMIN, 1989, p. 42), mas que surgem aqui, como fica claro no texto, em função dos atrasos na escrita do diário. Benjamin anota a data na qual está escrevendo sobre dias anteriores, nos quais ele não tivera tempo para escrever. O mais característico da escritura de diários é o que também mais marca esse texto: sua “presentidade”. Tudo se encontra em “estado de acontecer”. A força desse gesto é que sustenta a estruturação do texto e que lhe impregna com uma irrefutável intensidade. O diário permite esse passo a passo com o autor-protagonista. Na intimidade, sentimos as alterações no pulsar de seu coração, nossa pele se arrepia com a dele e as paisagens descritas como que penetram pelas nossas retinas. A força do ato testemunhal do diário, Benjamin a explora com fins tanto pessoais, como literários – e até de sedução: de seus prováveis leitores, mas também de sua leitora de primeira hora que foi Asja Lacis.

FISIONOMIA DE MOSCOU: A TOPOGRAFIA DAS COISAS

Nesse sentido, é decisiva a sua relação com Siegfried Kracauer naquela época. Ele encontrou no amigo e importante jornalista, um modelo de fisionomia da cidade que ele admirou e pelo qual se deixou influenciar. Kracauer acabara de publicar em 13 de fevereiro de 1927 no *Frankfurter Zeitung* suas “Pariser Beobachtungen” (“Observações de Paris”), que Benjamin elogia em carta a Kracauer enviada 10 dias após a sua publicação (BENJAMIN, 1997, p. 235). Nessa carta, ele escreve:

Estou planejando escrever algo “abrangente” sobre Moscou. Mas, como é meu feitio, também esse trabalho vai se fragmentar em notas particularmente breves e desconexas, e, no mais das vezes, o leitor ficará entregue a seus próprios recursos. (BENJAMIN, 1989, p. 146; BENJAMIN, 1997, p. 233).

Ou seja, vemos aqui que a poética da fragmentação é abertamente anunciada, ao lado de uma valorização do trabalho da *leitura*

como construção do texto. Isso pode ser posto ao lado do mote de Novalis: “O verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado” (NOVALIS, 1978, v. 2, p. 282). Além disso, vemos nessa carta a clara enunciação de seu procedimento *physiognomico*, ou seja, a explicitação de seu desiderato de fazer tanto uma experiência sensual, e não apenas intelectual, em Moscou, como também de apresentar essa experiência em uma montagem literária na qual a “coisidade” – da cidade e do eu – fosse respeitada. Assim, lemos ainda na mesma carta: “Retornar enriquecido visualmente [*anschaulich*] e não de teoria – esta era minha intenção, e vejo-o como um lucro” (BENJAMIN, 1989, p. 146; BENJAMIN, 1997, p. 234; tradução modificada). Benjamin comenta ainda que vê semelhanças entre o que escreveu sobre as cidades e o que Kracauer acabara de publicar sobre Paris.

Noto que, assim, aproximei-me involuntariamente de uma das características de suas anotações sobre Paris, das quais, de fato, gostei imensamente. Permito-me dizer que minhas “observações” parisienses coincidem essencialmente com as do senhor. “O esplendor das coisas” [“Glanz über den Affairen”]⁶ – esta é uma formulação que é totalmente apropriada para aquilo que as coisas e a vida permitem brilhar de belo, mesmo sob a iluminação mais impiedosa (BENJAMIN, 1989, p. 146; tradução modificada; BENJAMIN, 1997, p. 234).

Essa busca pelo esplendor ou brilho das constelações “coisais”, sem sucumbir ao positivismo realista, essa é uma das questões centrais que guiam a escrita dos diários de Benjamin. Ele busca uma epifania (negativa) a partir daquilo que tem de mais banal na superfície do real. Assim ele visava também evitar submeter a paisagem urbana e anímica a conceitos preestabelecidos. Como ele o manifestou em uma carta do mesmo dia 23 de fevereiro, desta feita a Martin Buber, comentando seu texto *Moscou*:

⁶ Uma das seções das “*Pariser Beobachtungen*” de Kracauer tinha por título essa expressão retomada por Benjamin na carta.

Minha apresentação guardará distância de toda e qualquer teoria [“alle Theorie wird meiner Darstellung fernbleiben.”]. Espero conseguir, assim, deixar falar o criatural [*Das Kreatürliche*]: até onde puder perceber e assimilar esta língua muito nova, que causa estranheza e ressoa alto, atravessando a máscara sonora de um meio ambiente que foi totalmente modificado. Quero, neste momento, apresentar a cidade de Moscou de tal forma que “todo factual já seja teoria” [“alles Faktische schon Theorie ist”] e, assim, me abster de qualquer abstração dedutiva, de qualquer prognóstico, e até, dentro de certos limites, de qualquer julgamento (BENJAMIN, 1989, p. 13, tradução modificada; BENJAMIN, 1997, p. 232).

A ideia de que todo factual já é teoria retoma tanto uma concepção goetheana, desenvolvida por Benjamin no seu ensaio sobre o *Trauerspiel* (o drama barroco alemão), como também antecipa um modo de pensar característico de seus textos sobre Paris, escritos dentro do projeto das passagens de Paris, que foi elaborado justamente no ano de seu retorno de Moscou, em 1927. De Goethe vale lembrar seu *Viagem à Itália*, obra que escreveu calcada nos seus diários e cartas escritos na Itália em 1786-1788. Nessa obra, Goethe também perseguiu o ideal da observação e do factual como teoria (cf. SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 286). Já nos fragmentos das *Passagens* lemos: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a *mostrar*” (BENJAMIN, 1982, p. 574). O conceito, que deve servir para apanhar o factual, seria o próprio factual. Mas se em Goethe, no seu *Viagem à Itália*, havia uma *mis-en-scène* da sua formação (clássica) e uma tendência para a idealização da paisagem, existe aqui no texto de Benjamin uma dissolução da idealização (que normalmente acompanha o conceito) e um apego ao matérico. A paisagem que Benjamin apresenta já é, em si mesma, uma teoria de si própria.

Benjamin escreve sobre o romance *Lesabéndio*, de Paul Scheerbart, algo que pode ser aplicado a seu *Diário de Moscou*: o romance, para ele, “se destaca pela realização de uma lei rigorosa [...]. A lei proclama:

a verdadeira interpretação abarca a superfície mais exterior das coisas, sua pura sensualidade; interpretação é dominação dos sentidos” (BENJAMIN, 1974, p. 618). Em carta a Buber de 26 de julho de 1927, no entanto, ele mostra que o culto da superfície não significa abdicar ao pensamento. Escrevendo sobre *Moskau*, ele formulou: “Espero que tenha ficado claro para alguns leitores que estas descrições ‘óticas’ estão inscritas em uma grelha de pensamentos [*Gedankengradnetz*]” (BENJAMIN, 1972, p. 989; BENJAMIN, 1997, p. 278).

A “língua muito nova, que causa estranheza e ressoa alto, atravessando a máscara sonora de um meio ambiente que foi totalmente modificado”, como lemos acima, encontrada em Moscou, exigia um novo modo de apresentação. O próprio Benjamin sofria de uma espécie de duplo estranhamento para poder penetrar nesse universo tão novo: em primeiro lugar, ele praticamente desconhecia o idioma russo. Isso levou-o a radicalizar sua concepção de que o teórico deve ser antes de mais nada intuitivo, ou seja, ótico. Em segundo lugar, ele, como todos a sua volta em Moscou, estava diante de algo inteiramente novo, para o qual faltavam formulações teóricas: a nova sociedade socialista. Na verdade podemos acrescentar um terceiro nível de estranhamento: as modificações da sociedade soviética entravam em consonância com as próprias mudanças de Benjamin, que na época pensou seriamente em entrar no Partido Comunista Alemão. “Só fatores exclusivamente externos impedem-me de entrar no Partido Comunista Alemão. Agora seria o momento indicado, e talvez seja perigoso deixá-lo passar” (BENJAMIN, 1989, p. 88), ele anota no seu diário. Na verdade os diários são testemunho da indecisão de Benjamin com relação ao socialismo e a seu engajamento partidário. Benjamin sabe que deve realizar uma “tomada de posição”, mas, por outro lado, não consegue abandonar o que chama de “uma posição independente na esquerda” (BENJAMIN, 1989, p. 88). Ele não quer “renunciar completamente à independência individual”, mas pondera que “onde o proletariado é oprimido, trata-se de passar para o lado da classe oprimida.” (BENJAMIN, 1989, p. 89).

Com esse dilema, Benjamin apresenta uma questão que atravessa boa parte do universo de intelectuais do século XX. O dilaceramento entre o privado e o público de certo modo está no centro de seu diário (uma forma perfeitamente adequada a essas questões), em que lemos passagens eróticas ao lado de descrições das novas tarefas e desafios do intelectual. Sua opção pela independência foi trágica. Mas é a mesma posição que permitiu um olhar “de fora” e original, tanto com relação à Rússia como com relação à Alemanha. O espaço político ocupado por Benjamin, uma espécie de deriva que lhe custou muito – e que de certo modo acabou pagando com a própria vida –, afiou seu olhar crítico e alçou-o a um local único de onde podia ver com certo distanciamento crítico o teatro político de então (cf. BENJAMIN, 1989, p. 89). Como é tradicional nas confissões desde santo Agostinho, Benjamin também encena aqui nos diários a sua “conversão”. Mas neste caso ela não é levada a cabo. Permanece em suspenso: num gesto típico de seu pensamento e de sua vida. Numa carta a Jula Radt, de 26 de dezembro de 1926, ele fala da paisagem plástica de Moscou, em constante modificação, de certo modo uma maneira de falar de si próprio e de seus movimentos interiores. Aqui ele tematiza também um motivo frequente em seu diário: a dissolução da esfera privada na esfera pública que a revolução provocara:

Está tudo em construção ou sendo reformado e praticamente todo momento impõe questões muito críticas. As tensões na vida pública – que possuem em grande parte um caráter francamente teológico – são tão grandes que bloqueiam de modo inconcebível o privado. [...] Não posso julgar tudo isto [...] de fora pode-se apenas observá-las” (BENJAMIN, 1972, p. 987; BENJAMIN, 1997, p. 221).

No pequeno esboço já referido acima, que indicava o desejo de publicar fragmentos de seu *Diário de Moscou*, Benjamin escreve apresentando seu texto:

Eu me esforcei no sentido de reproduzir [*wiedergeben*] a imagem [*Bild*] da Moscou proletária, que só a conhece quem a viu na neve e no gelo, mas sobretudo a fisionomia de seus dias de trabalho e o novo ritmo, que penetra da mesma forma a vida do trabalhador e a do intelectual (BENJAMIN, 1985, p. 782).

Nessa passagem devemos destacar tanto a ênfase no elemento ótico-imagético, como a alusão ao *ritmo* da nova vida dos trabalhadores e intelectuais. De fato, os diários de Benjamin são marcados por esse duplo registro imagético-rítmico, como lemos também na carta a Hugo von Hofmannsthal, de 5 de junho de 1927:

Naturalmente o desconhecimento da língua não me permitiu ir além de uma camada estreita. Mas eu me fixei então mais do que no ótico, em uma experiência rítmica, no tempo no qual as pessoas de lá vivem e onde um duto russo originário interpenetra com a nova revolução formando um todo, que eu achei ainda mais incomensurável para padrões europeus ocidentais do que eu esperava (BENJAMIN, 1972, p. 989; BENJAMIN, 1997, p. 257).

Nos *Diários*, lemos longas passagens sobre Moscou. A apresentação da cidade dá-se tanto na descrição dos seus passeios a pé e de bonde, como também em digressões, típicas da literatura de viagem, nas quais Benjamin exerce o papel de um antropólogo urbano e descritor de paisagens. A ênfase no *ver* remete também ao valor testemunhal de seu texto, no sentido jurídico do testemunho como *testis*, aquele que viu e comprovou um fato (BENVENISTE, 1995, p. 278). Mas o próprio texto benjaminiano se contamina pelo ritmo das mudanças e de sua estadia em Moscou. Ao tempo acelerado das atividades, corresponde a fragmentação e o ritmo também célere do diário. A sucessão de eventos é vertiginosa, e nos surpreendemos como seu autor tinha tempo para dormir e se recuperar de tantas

atividades culturais, turísticas, políticas, amorosas (sempre frustradas) e também lúdicas. Com efeito, quase todos os dias Benjamin narra que passava algumas horas jogando xadrez ou dominó com os amigos. A nova temporalidade russa também deixava espaço para estes buracos no tempo que o jogo desenha. Os jogos no diário devem ser explorados em sua dimensão temporal, social e psicológica. Como escola de se dominar o acaso, ele também tinha uma função psicossocial.

De Moscou lemos descrições arquitetônicas, paisagísticas, políticas, culturais e antropológicas. Benjamin escreve empolgado sobre suas galerias (BENJAMIN, 1989, p. 32), tema que logo ele elegerá para estudar em Paris. Muitas de suas observações levam-no a tratar da espacialidade daquela cidade. Neste sentido, suas notas variam de escala, alternando entre as descrições de seu quarto, do ambiente do sanatório onde Lacis se encontrava, dos interiores das casas que ele visitou, e, passando para a escala das ruas, com descrições do exterior dos prédios e da cidade de Moscou, apresentada muitas vezes com o seu caráter indefinido entre cidade e campo e, devido à quase ausência de prédios altos, com seu horizonte vasto e raro em uma grande cidade de quase três milhões de habitantes. Benjamin escreve ao seu modo poético: “Há algo de singular nestas ruas: nelas, a aldeia russa brinca de esconde-esconde” (BENJAMIN, 1989, p. 82). Ou ainda: “Talvez não exista nenhuma outra cidade cujos enormes espaços ostentem um caráter tão amorfo, rural, como que continuamente a se dissolver no mau tempo, na neve cotidiana ou na chuva” (BENJAMIN, 1989, p. 131). Essa passagem, aliás, poderia muito bem ter sido extraída de *O castelo*, de Kafka, outro grande autor de diários e criador de espaços corpóreos-inconscientes. Só que Kafka não cultivou essa fantasia descritiva apenas em seus diários e contrabandeou essa escritura espaço-corporal para o gênero romance, deslocando-o e, como o formulou Gunther Anders (1993), “deslucando” toda a literatura.

Benjamin muitas vezes extrapola estas observações no sentido de refletir sobre o andar nas cidades e a visualidade das mesmas:

Só se conhece uma região depois de experimentá-la no maior número possível de dimensões. É necessário ter entrado num lugar a partir de cada uma das quatro direções para dominá-lo e, mais ainda, é preciso também sair dele por cada uma delas. De outro modo, ele vai aparecer inesperadamente no caminho sem que estejamos preparados para encontrá-lo. Numa etapa mais adiantada, nós o procuramos e o utilizamos como ponto de referência (BENJAMIN, 1989, p. 33).

Esse raciocínio é tanto mais rico se pensarmos que ele pode ser transposto para os *loci* de ideias. Ou seja, também paisagens intelectuais, conceitos e ideias podem ser frequentados deste modo. Lembremos que o termo *passagem*, em Benjamin, tem a capacidade de unir sua reflexão urbana e espacial, com sua teoria do pensamento e de suas imagens. Nos *Diários*, ele também relaciona campos aparentemente diversos ao da espacialidade, que revelam novas facetas desta:

O espaço literalmente se transforma, conforme faz frio ou calor. As pessoas vivem nas ruas como num salão de espelhos congelado: parar e refletir torna-se incrivelmente difícil: é necessário metade de um dia de deliberação para se colocar uma carta na caixa de correio (BENJAMIN, 1989, p. 46).

Mas essa paisagem não é apenas espacial e térmica, ela também tem um componente sonoro, pois o protagonista-autor observa em determinado momento: “Moscou é a mais silenciosa de todas as grandes cidades e quando há neve, o é em dobro” (BENJAMIN, 1989, p. 82). As três fontes de barulho das grandes cidades europeias de então estão ausentes: praticamente não havia carros ou jornais sensacionalistas com seus vendedores fazendo estardalhaço, e os comerciantes de rua utilizavam um tom baixo. Esses comerciantes no

mercado provocam um dos inúmeros *insights* intrigantes de Benjamin com relação ao espaço arquitetônico de Moscou:

No mercado pode-se perceber a função arquitetônica das mercadorias: lenços e tecidos formam pilares e colunas, sapatos, *valenki*, pendurados num cordão em fileiras sobre os balcões, tornam-se o telhado da barraca; grandes *garmoshkias* [acordeões] formam muros sonoros, muros de Memnon por assim dizer (BENJAMIN, 1989, p. 83).

Aqui fica claro também o característico olhar benjaminiano que descobre e cria semelhanças. Como uma criança que transforma um cobertor em uma caverna, Benjamin nos fala, como grande fisionomista das cidades, sobre “a função arquitetônica das mercadorias”. Nesse exercício de tradução da cidade para o universo das letras, ele deixa-se levar pelo seu corpo e por uma pulsão das analogias. A tradução, para ser “fiel”, não submete o espaço arquitetônico à linearidade do verbal: Benjamin multiplica figuras poéticas para conduzir a espacialidade da cidade para dentro de seu texto. Assim, também podemos falar de uma arquitetura textual. No caso desse texto, ela é programaticamente construída pelos olhos e pelo corpo antes de ser formulada em palavras-imagens. O *espaço corpóreo* transita em direção ao *espaço imagético* construído pelas palavras, que se transformam, para o leitor, em verdadeiros blocos de montar.

Mesmo sem saber russo, nos dois meses de estadia Benjamin foi quase diariamente ao teatro ou ao cinema. Um *tour de force* fenomenal. Muitas vezes Reich, Lacis ou outro conhecido auxiliava na tradução dos textos. Essa mediação evidentemente filtrava a sua recepção dessas obras, mas o interessante dos *Diários* é como esses filtros, ou seja, pessoas agentes na cultura de Moscou e da nova União Soviética, tornam-se meios para ele se aprofundar mais neste universo que o intrigava. A referida impossibilidade de se dissociar o privado do público revela-se aqui também: a vida privada está traduzida nos contatos com outras pessoas, que são todas, antes de

mais nada, agentes políticos. A agenda social é sempre uma agenda política. Daí Benjamin falar em uma “extrema politização da vida” (BENJAMIN, 1989, p. 87) e explicar de modo sucinto o “desaparecimento da vida privada. Simplesmente não há tempo” (BENJAMIN, 1989, p. 101). Na medida em que ele optou por não se vincular a nenhum partido, no momento em que seus companheiros de geração se afiliavam quer a partidos, quer ao sionismo, ele acabou esmagado pela sociedade. Ao evitar ser aniquilado pela vida partidária e institucional, ele acabou literalmente sem lugar. Como seu diário atesta, ele foi uma vítima desta politização radical do privado.

Da vida cultural e política, Benjamin não escreve apenas coisas positivas. Ele percebe muito bem que a situação está cada vez mais difícil para os intelectuais, sobretudo os de vanguarda, na União Soviética. Ele nota a onipresença da censura e da autocensura. Esta arbitrariedade que guia a vida política leva-o a comparar também, no nível econômico, o que chama de capitalismo de Estado e a situação da inflação alemã, que ele vivera na carne. Essa incerteza econômica, por sua vez, contaminaria a própria esfera jurídica, gerando um estado que ele mesmo teorizou em outro ensaio⁷ como sendo o estado de exceção. Benjamin vê também com asco certo oportunismo da parte de muitos pseudointelectuais que utilizam o clima de insegurança para ascender por meio de políticas de relações públicas. Como ele o formulou de modo preciso: “Garimpa-se poder, desde o início da manhã até tarde da noite” (BENJAMIN, 1989, p. 89). Os novos poderosos ele alcunha com a expressão “burguesia da NEP” (BENJAMIN, 1989, p. 109). A arte camponesa, então em ascensão, ele critica como sendo reacionária (BENJAMIN, 1989, p. 49). Ele mesmo acaba sendo vítima da “burocracia intelectual”, na medida em que teve recusado seu artigo “Goethe”, que ele escreveu para a Enciclopédia russa (BENJAMIN, 1989, p. 97). Essa recusa, ao lado de seu insucesso nas investidas sobre Lacis, levaram-no a escrever sobre “o fracasso de minha estada aqui” (1989, p. 104), como lemos na entrada do dia 15 de fevereiro.

⁷ Refiro-me aqui evidentemente ao texto “Zur Kritik der Gewalt”, de 1921.

COLEÇÕES E LETREIROS: UM UNIVERSO IMAGÉTICO-GRAMATOLÓGICO

Em Moscou, Benjamin pôde também alimentar sua obsessão de colecionista. Ele compra inúmeros brinquedos tradicionais russos, de papel machê e de madeira, além de livros de literatura infantil. Ele vai inúmeras vezes ao Museu dos Brinquedos, onde realiza uma pesquisa sobre o tema, que posteriormente gerou artigos especializados. Ele se detém também em considerações sobre ilustrações de livros infantis e menciona seu plano de realizar com esse material um trabalho sobre a fantasia (BENJAMIN, 1989, p. 119). O universo infantil serve justamente de tábua de salvação, na obra e na vida de Benjamin, de uma fantasia que ele tanto valorizou e que ele encontrava (ou projetava) na sua infância e na infância de um modo geral. Essa fantasia permitiria que ainda lançássemos um olhar encantado sobre o mundo. Existe aí, sem dúvidas, um traço de romantismo conservador, mas também podemos ler neste resgate da fantasia seu elemento crítico e disruptivo. Ela também foi a pedra de toque do surrealismo, de sua abertura para o inconsciente, para outros modos de pensar, que não o da razão cartesiana, e para a valorização do corpo como meio de captar o mundo. Sobre sua paixão pelos objetos que coleciona, lemos entre inúmeras passagens análogas – revelando aqui também a paixão do comprador:

Havia alguns dias que, como me acontece muito, só prestava atenção em uma única coisa ao caminhar pelas ruas: desta vez, justamente nas caixas laqueadas. Um namoro curto e apaixonado. Quero comprar três – mas ainda não tenho certeza do que farei com as outras duas que já adquiri (BENJAMIN, 1989, p. 92).

Trata-se aqui, em uma figura aproximativa, do autorretrato de um colecionador-sultão que não sabe como contentar a todas mulheres de seu harém.

Durante a estadia, Benjamin, além de ler Proust (este grande autor da autoescritura do século XX), trabalha na tradução do *opus*

magnum desse escritor francês. Suas leituras da cidade se embaralham com a leitura de livros. Ele também faz várias observações sobre os letreiros da cidade:

Os letreiros das lojas ostentam uma bonita pintura primitiva: sapatos caindo de um cesto, um lulu fugindo com uma sandália na boca. Em frente a um restaurante turco, há duas placas suspensas, mostrando homens com barretes enfeitados de meias-luas, sentados a uma mesa posta. Lacis tem razão quando diz que o povo quer ver sempre, até nas propagandas, a representação de algo concreto (BENJAMIN, 1989, p. 29).

Esta tendência ao concreto e imagético, acaba sendo desenvolvida ao longo do *Diário*, quando Benjamin sugere, mas sem formular explicitamente, uma passagem do culto dos ícones russos – que ele admira longamente nos museus – para o culto das imagens dos líderes revolucionários, sobretudo de Lênin. Na apresentação do Kremlin, é quando ele mais se aproximou desta formulação: “Agora, no entanto, há uma imagem de Lênin afixada à entrada, como se pagãos convertidos houvessem plantado uma cruz onde antes se faziam sacrifícios aos deuses” (BENJAMIN, 1989, p. 81).⁸ Em uma fábrica ele descreve um “nicho de Lênin”, com o busto do político, fitas, cartazes de propaganda, retratos de outros revolucionários e quadros que “resumem, de maneira taquigráfica, a história do proletariado russo” (BENJAMIN, 1989, p. 76). Trata-se de uma verdadeira tradução de hábitos de culto religioso para um novo culto político. A paixão de Cristo havia sido substituída pela paixão (no duplo sentido) dos proletários. Havia também uma espécie de complementaridade entre essa tendência ao imagético e ao concreto, detectada por Lacis e confirmada por Benjamin, e, por outro lado, a sua situação de iletrado em russo e o analfabetismo na Rússia, o que fazia com que ele se apegasse às imagens e à superfície daquela sociedade. A cartografia da memória russa, antes traçada a partir

⁸ Cf. também esta passagem na qual descreve a proximidade, no comércio, de imagens religiosas e de Lênin: “As barracas com imagens religiosas estão localizadas ao lado daquelas que vendem artigos de papelaria, de maneira que estão cercadas de retratos de Lênin por toda parte, como um prisioneiro por policiais” (BENJAMIN, 1989, p. 83).

de histórias bíblicas e traduzida em imagens icônicas, agora estava sendo transposta para o culto dos novos grandes líderes espirituais e políticos.

Em vários momentos, Benjamin narra que lia para Reich e Lacis, assim como estes também leem textos em voz alta. O ritual da leitura em grupo, algo que perdemos hoje em dia, é retratado de modo muito característico nos diários. Ao evocá-lo, Benjamin coloca mais cimento e tijolos na construção dos muros dessa obra singular. Um verdadeiro espaço imagético-gramatológico.

NÃO EXISTEM MAIS VIAGENS DE FORMAÇÃO, APENAS PAISAGENS EM DECOMPOSIÇÃO

Mas seu testemunho não se resume ao registro do atestado no mundo “objetivo”. Ele também é profundamente carregado de marcas subjetivas, paisagens anímicas, sobretudo de sua decepção quanto ao relacionamento com Lacis. Benjamin, de modo quase masoquista, anota cada tentativa frustrada de se aproximar de Lacis e de beijá-la. Em pouquíssimas vezes ele teve sucesso. Na maioria delas, é repellido de modo rude. Ele menciona, sem entrar em muitos detalhes, as inúmeras brigas que eles têm nos dois meses de sua estadia. Além disso, observamos detalhes de seu cotidiano, descrições de sua saúde e sensações corpóreas como frio, calor, alegria, melancolia, fome. Ele sofre de constantes “crises de glotonice”, um reflexo talvez dos insucessos de suas investidas libidinosas. Em determinadas formulações, o leitor sente-se quase que compartilhando o quarto de hotel de Benjamin: “Vejo Asja à tarde, mas por pouco tempo. Ela brigou com Reich por causa do problema de moradia e me manda embora. Leio Proust no quarto, comendo muito marzipã” (BENJAMIN, 1989, p. 25). Em várias passagens, Benjamin descreve os doces russos e enumera suas compras dessas guloseimas.

Seu diário alterna imagens de Moscou com a descrição de seu cotidiano. Muitas vezes Lacis e Moscou se revezam sob sua pena, gerando um efeito de ciranda, no qual um substitui e contamina o

outro. Benjamin lê Moscou através de Lacis e vice-versa. Esse procedimento alegoriza também a dissolução do privado no público. Como ele escreveu, tomando para si palavras de Lacis: “Moscou coloca-se na minha vida de tal maneira que só posso percebê-la através de você” (BENJAMIN, 1989, p. 112). É importante lembrar que o texto do “eu-narrador” das autoescrituras de Benjamin apresenta a tendência para a narrativa de um “eu” projetada em uma cidade. Assim, sem contar os vários outros diários de viagem, seus dois principais textos autobiográficos têm o nome de sua cidade natal: *Crônica berlinense e Infância em Berlim em torno de 1900*.

As decepções fazem com que ele muitas vezes questione sua viagem, como nesta passagem na entrada de 20 de dezembro, na qual Moscou e Lacis novamente se fundem, em um desenho de tons negros:

Para mim Moscou agora é uma fortaleza: o clima cruel, que me afeta muito, ainda que faça bem à minha saúde, o desconhecimento da língua, a presença de Reich, o modo de vida bastante limitado de Asja; são tantos os obstáculos que só mesmo a impossibilidade de avançar mais [...] é que faz com que tudo isso não me deixe completamente deprimido. Ainda não sei até que ponto atingirei o objetivo secundário de minha viagem, de fugir da melancolia mortal dos dias de Natal (BENJAMIN, 1989, p. 45).

Na véspera de ano novo, o trio Reich, Lacis e Benjamin foi assistir a uma apresentação de Meyerhold. Em um dos intervalos, ao subir uma escada à procura do próprio Meyerhold, Lacis, que estava atrás de Benjamin, ajeitou a sua gola, o que desencadeou uma observação nos diários que deixa claro o desamparo em que Benjamin se encontrava então: “De repente, senti sua mão no meu pescoço. A gola do meu casaco havia virado e ela a estava arrumando. Este contato me fez compreender quanto tempo já passara sem que uma mão me tocasse com amabilidade” (BENJAMIN, 1989, p. 72). Essa

passagem é tanto mais digna de nota, porque devido à sua força podemos perceber muito bem como funciona o dispositivo da escritura do diário. A proximidade da pele do autor-narrador é máxima. Também faz parte do modo benjaminiano de se apropriar da escritura do diário a ausência de comentários ou de interpretações: como vimos, ele queria que coubesse ao leitor esse trabalho. Não existe autocomiseração, assim como as críticas à nova sociedade russa não são lamentosas. No texto lemos apenas “os fatos”. Logo após essa passagem que acabamos de ver, o texto continua de forma seca e protocolar: “Às onze e meia estávamos na rua novamente”.

Como não poderia deixar de ser, o diário se encerra com uma dolorosa despedida:

Pedi [a Asja] que chamasse um trenó. Mas quando eu estava para subir, tendo já me despedido dela mais uma vez, convidei-a para ir comigo até a esquina da Tverskaia. Lá, ela desceu e, quando o trenó já estava começando a andar novamente, puxei de novo sua mão para os meus lábios, no meio da rua. Ficou lá muito tempo, acenando. Acenei de volta, do trenó. Primeiro, pareceu-me que ela olhava para trás enquanto andava, depois não a vi mais. Com a enorme mala no colo, chorando pelas ruas já sob a luz do crepúsculo, continuei até a estação ferroviária (BENJAMIN, 1989, p. 142).

Os tons aqui são do romance, mas com o diferencial de que na leitura de diários tendemos a uma tradução visual e realista muito mais clara e impregnante. A *enárgeia* (efeito de presença) é muito mais afetiva e efetiva no diário. A sobreposição do autor com o protagonista-narrador faz com que nos sintamos muito mais envolvidos com a trama. Nessa passagem, o “eu” narrador nos conduz e nos molha as faces também. O “truque” aqui é o “pareceu-me”, ou seja, a representação da indefinição na leitura do real, que faz com que o leitor o veja como algo “fielmente retratado” a partir do interior do escritor. Mas, ao contrário do protagonista do romance

de formação, vemos aqui um “eu” derrotado voltar para seu lar. Esse “romance” é na verdade a tragédia de um intelectual do século XX, que viveu suas contradições até as últimas consequências. Sua indefinição e incapacidade ou recusa em assumir uma posição, que não fosse a de “independência”, lançou-o sem nenhuma proteção na tempestade política daquele século. Nos *Diários*, assistimos não só à dissolução da esfera privada, mas também ao esmagamento do indivíduo moderno. Seus planos pessoais e sociais se revelam como ilusórios. O diário apresenta-se como *ersatz* desse apequenamento do eu. É como se ao campo estético coubesse ainda a tentativa de sarar as feridas impingidas pela prosa da vida. A Moscou de Benjamin apresenta-nos a paisagem política do século XX não mais como o campo fértil de grandes e belas utopias, mas sim como o cenário de um deserto onde os indivíduos e seus sonhos eram triturados pela força inexorável do real. Nesse sentido, Benjamin provou aqui, mais uma vez, ser uma alma gêmea de Kafka.

Essa proximidade, assim como seu diálogo com a tradição dos diários, faz com que seja impossível, também aqui, reconhecer e traçar um limite estrito entre o *factográfico* e o fictício. Na verdade, um gesto não existe sem o outro, e o gancho do estilo diário é justamente essa ilusão de *factografia* total. É isso que cativa os seus leitores, que assim, como vimos no início, podem refletir sobre suas próprias vidas. E nós hoje, já no final da primeira década do século XXI, ao vermos a (frustrada) paixão política de Benjamin e seu romance irrealizado com Asja Lacis, ficamos estarecidos ao perceber como essas paixões, que se fundiam nele, deixaram a vida pública e a privada. Nossos diários hoje não podem ser mais tão interessantes, pois não possuem mais aquele sonho que inspirou aquela paixão e alimentou essa obra de Benjamin. Mesmo que saibamos – como ele também já o sabia – que o sonho se transformou em um pesadelo. Pior ainda: sabemos agora que ao acordar daquele pesadelo somos obrigados a viver outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Aufsätze, Essays, Vorträge. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. v. 2.
- _____. *Briefe*. Organizado por G. Scholem e T. W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- _____. Das Passagen-Werk. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. v. 5.
- _____. *Diário de Moscou*. Trad. H. Herbol. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Fragmente vermischten Inhalts; Autobiographische Schriften. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. v. 6
- _____. *Gesammelte briefe*. Organizado por Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. v. 3.
- _____. Kleine Prosa; Baudelaire-Übertragungen. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. v. 4.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*: v. 2: poder, direito, religião. Trad. D. Bottmann. Campinas: Unicamp, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRU, Jean Norton. *Témoins*. Paris: Les Etincelles, 1929.
- DERRIDA, Jacques. Circonfession. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.
- _____. *Demeure*: Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.
- HOCKE, Gustav René. *Europäische tagebücher aus vier jahrhunderten*. Frankfurt: [s.n.], 1991.
- LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. *Poétique*, [S. l.], n. 149, p. 3-14, février 2007.
- NOVALIS. *Werke, tagebücher und briefe*. Organizado por H.-J. Mähl e R. Samuel. München: Karl Hanser Verlag, 1978. v. 1-3.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Organizado por Ernst Behler. München: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. v. 2.

_____. *Literary notebooks 1797-1801*. London: University of London: The Athlone Press, 1957. Ed. Hans Eichner.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 1999.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SPITZER, Leo. Témoin. *Archivum Romanicum*, Genève, v. 22, p. 372-375, 1938.

WEINTRAUB, Karl J. Autobiography and historical consciousness. *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, v. 1, n. 4, p. 821-848, jun. 1975.

