

A MÁQUINA DE ESPERAR

Mauricio Lissovsky*

A experiência moderna do tempo, tal como ela veio a consolidar-se nas últimas décadas do século XIX, parece abrigar um curioso paradoxo. Ela testemunha, por um lado, a aceleração crescente no passar do tempo com o encurtamento das distâncias (meios de transportes, tecnologias de comunicação) e a industrialização dos processos produtivos (utilização intensiva de energia, linhas de montagem). O ícone supremo deste tempo acelerado é o instante: o instante absolutamente instantâneo, herdado de Descartes e Newton, e cuja existência, como entidade lógica, assegura a precisão das medições cronométricas da ciência e da técnica: instante fiador de toda sincronicidade.¹ É contra essa avassaladora instantaneidade que se insurge o filósofo Henri Bergson, postulando uma metafísica baseada na duração, contrafação espiritual, em forma de fluxo, de um tempo de relojoeiro feito de instantes equivalentes e homogêneos. A temporalidade instantânea teria encontrado sua realização suprema, para Bergson, no cinema – na “ilusão cinematográfica” –, cujo mecanismo deixava escapar o verdadeiro sentido da mudança – que é tempo, duração –, oferecendo em troca a reconstituição artificial do movimento das coisas a partir de imagens fixas produzidas em “instantes quaisquer”: instantes mecanicamente indiferentes, a dezoito quadros por segundo.² O instante assumiu, na filosofia de Bergson, o papel de supremo vilão do pensamento, uma vez que impedia o espírito de entrar em contato com a verdadeira duração.

Por outro lado, além de sua aceleração rumo ao instantâneo, o presente moderno teria sido igualmente percebido como possuindo uma certa inclinação para o futuro. Inclinação que se devia supor sempre que agentes públicos ou privados dedicavam-se, por exemplo, às suas atividades de “planejamento”. Para Stephen Kern, a “era moderna afastou-se de uma aderência teimosa à tradição e ‘descobriu’ o futuro como uma fonte de valores e um guia para ação.”³ Esta inclinação era reforçada pela rápida expansão dos conhecimentos a respeito do porvir (astronomia gravitacional, meteorologia, técnicas diagnósticas na medicina). Uma inflexão decisiva acontecia no

* Doutor em comunicação, professor da Escola de Comunicação da UFRJ.

¹ O coroamento deste processo é a adoção do sistema de fusos horários mundiais na década de 1880 e a invenção do relógio de ponto em 1890.

² Cf. BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p.238-48.

³ KERN, Stephen. *The Culture of time and space 1880-1918*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983, p. 94. Alude-se aqui a “A Descoberta do futuro”, conferência de H. G. Wells, publicada na revista Nature, em 1902.

âmbito da ciência pois esta, pela primeira vez, começava a antecipar-se à técnica na descoberta de novas entidades e fenômenos (caso de elementos químicos na tabela periódica que ainda não haviam sido encontrados na natureza e a existência das ondas de rádio, por exemplo). O surgimento da ficção científica, como gênero literário popular, demonstra quão difundida tornara-se esta sensação.

Conciliar ambas as percepções acerca do presente (sua pontualidade e sua inclinação para o futuro) foi um dos maiores desafios metafísicos do século XIX. A mais célebre das respostas, formulada ainda no início do século, foi a dialética hegeliana, a posituação do negativo, a existência em germe do não-existente. Era com base nela que Marx criticava crença no “progresso” de políticos e pensadores de fins do século XIX para os quais a inclinação do presente ao futuro parecia ser mero efeito da própria aceleração temporal.⁴ Quase um século depois, as relações entre memória e percepção, em Bergson, e entre retenção e expectativa, em Husserl, não deixam de ser outras formas de equacionar este mesmo problema, agora não mais no plano da história, mas no da experiência subjetiva.

Quando os diagnósticos da pós-modernidade assinalam no contemporâneo a perda do futuro, fruto de sua brutal precipitação sobre o presente na forma do risco, por exemplo (pedagogos e médicos indicam comportamentos de risco, investidores ranqueiam o risco-país, etc.), não deixam de estar, de certo modo, resolvendo este paradoxo e, simultaneamente, pacificando-o.⁵ Em uma cultura já inteiramente dominada por dispositivos tecnológicos instantâneos que sustentam uma complexa rede de simultaneidades globais, presente e futuro pretendem convergir para uma mesma atualidade. A homogeneidade dos instantes acomodou-os, tornando-os finalmente isotópicos e, de certo modo, verdadeiramente indistintos. Não admira que esta experiência tenha contribuído para dar feição aos atestados de óbito da “história” e “das utopias”, só para mencionarmos os falecimentos mais célebres.

Agora que a batalha pela heterogeneidade dos instantes parece irremediavelmente perdida em praticamente todos os quadrantes, talvez valha a pena nos debruçarmos sobre o período que nos antecedeu imediatamente, a primeira metade do século XX, o tempo do apogeu da técnica moderna, e verificar ali, no modo como então elaboraram suas próprias perplexidades, o que estas podem ainda nos dizer. Entre os pensadores que na época mais se dedicaram a este problema encontra-se Walter Benjamin, cuja obra busca, em larga medida, disputar o instante à modernidade, resgatá-lo das garras do tempo crônico. O instantâneo, em Benjamin, assume a

⁴ Lembremo-nos, por exemplo, da crítica de Marx à social-democracia alemã (“Crítica ao programa de Gotha”, 1875).

⁵ Cf. VAZ, Paulo. “Globalização e Experiência de Tempo”. IN: MENEZES, P. (ORG) *Signos Plurais - Mídia, Arte e Cotidiano na Globalização*. São Paulo, 1997, p.99-115.

forma do “tempo do agora”, que funda a descontinuidade na história, e torna-se a condição da imagem dialética na qual o historiador reúne, como num cristal infinitamente facetado, todo o passado e todo o futuro.

Pelo menos desde 1927, e com certeza a partir de 1930, Benjamin vai encontrar na fotografia o modelo teórico ou, de modo mais preciso, a experiência fenomênica que serve de fundamento à sua teoria do acontecimento histórico. É na sua relação com a fotografia que o pensamento de Benjamin vai construir sua diferença teórica com relação a Bergson – para quem a fotografia não passava de movimento congelado em pose – e Proust – para quem ela era o derradeiro túmulo da memória, mais insípida que um releu nome próprio. Uma tal escolha, a escolha da fotografia, tem implicações teóricas e metodológicas profundas tanto para o ofício do historiador, como para a concepção da memória social. Mas não é disso que trataremos aqui. É antes de sugerir aquilo que permite à fotografia cumprir este papel, e que, mesmo em Benjamin, permanece obscuro. Aquilo que faculta ao filósofo recomendar ao historiador-fotógrafo que procure “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás.”⁶

Eis a pergunta que proponho: quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo onde o futuro pudesse vir a aninhar-se? A resposta, creio, está no surgimento da fotografia moderna, algo que a geração de Benjamin testemunhou, mas que Proust não conheceu e cuja diferença Bergson não chegou a perceber. Pois é exatamente aqui, no coração instantâneo da técnica moderna, aqui onde ela parece ter alcançado sua máxima aceleração, que a fotografia vai inventar-se como um dispositivo de **retardamento**, vai inventar-se como “máquina de esperar”. Como toda máquina, a fotografia moderna está engajada num processo específico de transformação (de distância no espaço em distância no tempo, para ser exato) e na produção de uma entidade nova (o instantâneo fotográfico) a partir da matéria bruta da duração. E pela via do retardamento, pela via da espera, a máquina imagina-se capaz de produzir instantes diferentes e heterogêneos.

As condições técnicas da emergência da fotografia moderna já existem desde o último quartel do século XIX, isto é, desde quando o tempo de uma exposição fotográfica – o tempo da pose – tornou-se uma duração inapreensível para os sentidos humanos. Mas é somente a partir das décadas de 1920 e 1930 do século passado, quando uma nova geração de fotógrafos viu o instantâneo como naturalmente intrínseco ao seu meio, que o ato fotográfico transformou-se em um modo peculiar de instalação no ambiente técnico. Daí em diante, a **espera**, mais que a

⁶ BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 94.

interrupção, tornou-se o cinzel dos fotógrafos modernos; e, desde então, a fotografia experimentou-se como uma cunha forçando a dilatação do presente instantâneo.

Mas se a fotografia é isto em que a fotografia moderna se tornou, então é preciso dizer o que ela era antes. Eis o que ela era antes: um **ponto de vista**. Isto não deve surpreender-nos, pois o ponto de vista é para o espaço esta distância irreduzível e singular que uma imagem fotográfica parece enquadrar. A história do ponto de vista é por demais conhecida. Na tradição pictórica fundada pela codificação perspectiva renascentista, espaço e tempo reúnem-se em uma só pontualidade. A condição de possibilidade da perspectiva como "gramática do ilusório" é a imobilidade do olho: "aquilo que é representado pela perspectiva, só é possível no mundo real enquanto aquele que representa e aquilo que é representado permaneçam imóveis."⁷ Mas de que imobilidade se trata? O que ela nos diz a respeito deste olho? Ou o que ela deixa de dizer a respeito dele? Em primeiro lugar, ela obscurece o que os linguistas chamam *deixis*, aquilo que na elocução indica o lugar de quem fala, a implicação física do corpo do pintor no lugar desde onde ele olha. À pontualidade espacial da perspectiva correspondia uma pontualidade temporal. Toda diacronia era eliminada e a instalação do olhar fazia-se em um espaço dominado pela mais absoluta simultaneidade.

Esta simultaneidade entre olho que vê e cena vista apoiava-se não apenas na geometria, mas também na física. O próprio Descartes acreditava que a luz não tinha temporalidade alguma, difundia-se instantaneamente em todas as direções, sendo simultânea para todos os observadores. Neste sentido, resume Martin Jay, a perspectiva era "atemporal, desencarnada e transcendental".⁸ Este olhar absolutamente imediato, sublinha a historiadora da arte Rosalind Krauss, "é análogo à própria condição da pintura como tudo-de-uma-vez, à verdade ontológica da pintura como pura simultaneidade." Por isso, conclui ela, "a pintura é radicalmente inassimilável ao tempo" e "vive em um agora perpétuo".⁹

A fotografia parece, para muitos, a última herdeira deste agora perpétuo da pintura. O privilégio do olho na representação fotográfica tem sido a pedra de toque de quase toda a crítica da fotografia de inspiração nominalista, para a qual ela representaria, confrontada com a pintura, o banimento definitivo do gesto. Para Arlindo Machado, por exemplo, a fotografia encobre as eventuais marcas de sua gênese, pois "... em toda a pintura, mesmo a mais ilusionista, há sempre uma dimensão que poderíamos chamar genética, que corresponde à dança da mão do artista sobre

⁷ DOCTORS, Márcio. *O mistério do visível*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1989 (mimeo), p. 28.

⁸ JAY, Martin. *Downcast eyes*. BERKELEY: University of California Press, 1994, p. 189.

⁹ KRAUSS, R. *The Optical Unconscious*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996, p. 213.

a tela". Tais marcas não existiriam na fotografia: "sua imagem já surge asséptica e homogênea, sem marcas da enunciação na base fotoquímica."¹⁰

Assumamos provisoriamente a prerrogativa do olho. Para tanto, basta imaginar que o diafragma da máquina fotográfica ainda não se abriu, que o dedo ainda não acionou o obturador, que o filme ainda não foi impressionado. Temos apenas o espaço que se descortina à frente do diafragma, a extensão material do mundo, a matéria. O espaço, no entanto, aparece polarizado pelo ponto para onde convergem os raios luminosos, o centro ótico da lente. Esta polarização opera nele uma mudança qualitativa. Organiza-o enquanto **distância**. É disto que nos fala Jean-Marie Schaeffer: "... antes de ser eventualmente uma questão de espelho, a imagem fotográfica é sempre uma questão de distância".¹¹ Porém, uma vez que o obturador tenha sido acionado, o que se acrescenta ao dispositivo é uma outra distância: "a imagem fotográfica dá lugar ao distanciamento no tempo: mostra o tempo como passado".¹² Para a maioria dos críticos realistas da fotografia (como André Bazin, Roland Barthes e Jean-Marie Schaeffer), o procedimento básico da máquina fotográfica é converter uma distância no espaço – o enquadramento – em uma distância no tempo – o agora-passado. O resultado da operação desta máquina é o "isto foi", que assinala para Barthes o sentido subjacente a toda fotografia.¹³

Mas o "agora-passado", o "isto foi", só pode ser apreendido na *saída* da máquina, descolado do ato fotográfico. Ele não se inscreve, como distância, no próprio registro, mas apenas fora dele, em relação a ele: na **nossa** relação com ele. Por essa via, jamais lograremos descobrir de que modo o futuro pode "aninhar-se" na imagem fotográfica. Toda a dimensão temporal que ela envolve volta-se para o passado. E se o tempo pode, de algum modo, habitar a imagem, ele só o fará na forma do borrão, da mancha. Para Schaeffer, por exemplo, a vocação da fotografia é a "permanência (natureza-morta)" ou o "movimento congelado". O borrão do objeto móvel é o "traço ausentificante", exibindo "o tempo em ação, o grande voraz que acaba por engolir toda presença."¹⁴ A tese de Schaeffer não nos permite perceber a sutil distinção entre estes dois tipos de imagem. No segundo caso – o borrão –, o que se passa é a ausentificação, o desaparecimento da coisa, que se esvai no tempo, deixando-nos apenas a impressão fluida de seu movimento. E no primeiro – o congelamento –, é a própria ausentificação do tempo, que se esvai da coisa, que se nos apresenta petrificada. Responder à questão colocado por Benjamin, a questão do futuro, exige que nos perguntemos para onde vai o tempo ao esvair-se da coisa, ao abandonar a imagem. E, mais ainda, que vestígio, que traço ele nos lega deste seu ir-se.

¹⁰ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 155.

¹¹ SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996, p. 17.

¹² *Idem*, p. 60.

¹³ Cf. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

É preciso aqui que nos remontemos ao ato fotográfico de forma decisiva, que o experimentemos de dentro. Não é difícil perceber que uma outra coisa acontece ali além do registro instantâneo de um olhar. Algo além da conversão instantânea de distância espacial em distância temporal e que não se resume ao eixo olho-coisa. Algo que tem lugar em outra parte, entre olho e dedo, talvez. Algo que é mais hesitação que lampejo, e que produz, no coração do dispositivo instantâneo, em sua própria origem, um intervalo, uma dobra. E, por mais breve que seja, uma **defasagem**. Quando este intervalo não existe, ensina Bergson, aí sim estamos em um presente que se figura pontual, instantâneo, o circuito mais curto da atividade humana, a simples reação motora.¹⁵ A este intervalo, o filósofo teve a ousadia de chamar **memória**.

O vínculo aqui proposto entre o dispositivo fotográfico e o pensamento de Bergson não é absolutamente estranho ao filósofo. Em *Matéria e memória*, numa das poucas analogias técnicas a que recorre Bergson para ilustrar o funcionamento da memória, é à máquina fotográfica que vai referir-se:

“Temos consciência de um ato **sui generis** pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco em uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece, como uma nebulosa que se condensasse; de virtual ela passa a atual; e à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção.”¹⁶

Na perspectiva que assumo, esta passagem não é uma analogia, mas uma indicação razoavelmente precisa do ato fotográfico.¹⁷ A memória em Bergson é a duração, em seu sentido mais amplo. É neste intervalo, na duração, que o fotógrafo está mergulhado. Como descrever o que aí se passa? A resposta já nos ocorre imediatamente. No intervalo entre o olho e o dedo, o fotógrafo **espera**. Mas a facilidade desta resposta não deve nos satisfazer. Pois há um trabalho aqui, um trabalho da memória, um trabalho da duração (e não um trabalho do olho ou do dedo). O objetivo deste trabalho é fazer refluir o tempo para fora da imagem instantânea, pois é somente

¹⁴ SCHAEFFER, J. *Op. cit.*, p. 186.

¹⁵ Cf. BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

¹⁶ BERGSON, H. *Matéria e memória*, p. 110.

¹⁷ Comentando o pensamento de Bergson, Eduardo Cadava já o assinalava: “Que a fotografia exista mesmo antes do trabalho de qualquer câmara significa que percepção e memória começam com a fotografia. De fato, para Bergson, não existe processo psíquico que não tenha sua origem na fotografia.” [CADAVA, E. *Words of light: thesis on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1982., p. 90].

ali, na espera, que o tempo pode vir a refugiar-se enquanto se esvai da imagem. O que a fotografia moderna nos apresenta não é o instante qualquer arrancado do movimento geral das coisas no mundo. É o traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho da espera realiza.¹⁸ Se pode haver história, estilos, ou mesmo autorias na fotografia moderna, correspondem, no meu entender, ao durar diferenciado da espera dos fotógrafos, aos seus modos particulares de favorecer o devir dos instantes.

O funcionamento da máquina de esperar instantes acontece neste intervalo e estabelece aí uma zona de indeterminação. Nas palavras de Bergson, eis o que se passa: "Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com autorização de esperar ou mesmo nada a fazer."¹⁹ Na sua indeterminação, enquanto ali persiste, a expectativa torna-se "espera pura", que Deleuze descreveu como "desdobramento em dois fluxos simultâneos, um que representa *o que se espera*, e que tarda por essência, sempre atrasado e sempre repostos" – o instante, – e "o outro que representa algo *de que se espera*, o único a poder precipitar a vinda do esperado" – a duração, a mudança.²⁰

Pode-se esperar por um instante do mesmo modo como esperamos por um ônibus, ou pela nossa vez na fila do caixa? Não creio. Para distinguir melhor este tipo peculiar de espera, que é trabalho da duração sobre si mesma, que é modulação do instante que virá, prefiro usar o nome de **expectação**. Quando a **expectação do instante** suga afinal o tempo da imagem, o que resta na fotografia é um traço deste ausentar-se. Isto que ela nos apresenta, então, não é apenas mais um ponto de vista, simples apreensão simultânea de uma porção do espaço, mas é a dimensão pontual do tempo transformada em imagem, à qual, de modo mais preciso, poderíamos chamar **aspecto**.²¹ O ponto de vista é para o espaço o que o aspecto é para o tempo. Assim como aquele que enquadra encontra um ponto de vista e não outro, aquele que espera favorece um aspecto em detrimento de outro. No movimento que leva da expectativa ao aspecto, já o percebemos, é que a fotografia inclina-se para o futuro.

O *intervalo* que a expectativa estabelece no ato fotográfico não é apenas a produção de uma decalagem entre percepção e ação (entre olho e dedo); é também a cunha de uma demora **fincada** no coração instantâneo do presente. Heidegger dizia que "com demasiada facilidade nos tranqüilizamos, concebendo o demorar como puro e simples e guiados pela representação

¹⁸ "A duração real morde as coisas e deixa nelas a marca de seus dentes." [BERGSON, H. *A Evolução Criadora*.]

¹⁹ BERGSON, H. *Matéria e Memória*, p. 9.

²⁰ Citado em PELBART, Peter Pal. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 22.

²¹ Para um exemplo da utilização da noção de aspecto na análise de imagens fotográficas, ver: LISSOVSKY, Mauricio. "O Refúgio do tempo no tempo do instantâneo". In: Lugar Comum (Rio de Janeiro) (8), 89-109, maio/1999

costumeira do tempo, como um lapso de tempo de um agora para o agora seguinte". O demorar deveria ser entendido enquanto "aproximar-se pelo durar, o permanecer e o permanecer durando".²² No demorar da espera, colocamo-nos na vizinhança disto que se retrai, de modo que isto que nos resta não seja mais o movimento, mas o tempo. A espera não é um artesanato, uma doação de forma. É o estabelecimento de uma tensão, de uma polarização, que favorece uma "tomada de forma", que só é possível porque se espera.

É na indeterminação da espera que a fotografia resiste e produz um sujeito. E é na sua abertura para o futuro que a fotografia **ainda** pensa. Inútil buscar um pensamento fotográfico na imagem feita "nostálgica", "polissêmica", "casual". Só há pensamento na expectativa, no **dever** do aspecto, na iminência do choque. É no vestígio da expectativa que configurou a imagem que podemos reencontrar aquilo em que o seu sentido se funda, aquilo por meio do qual ela **comunica**. Nunca depois, nunca depois clique, nunca depois que a foto já adquiriu um "assunto".

Vilém Flüsser sugeriu, em 1980, uma estranha tarefa para a "filosofia da fotografia": "apontar o caminho da liberdade". A máquina fotográfica representava para ele o protótipo de todos os dispositivos quânticos, a ponta de lança do "totalitarismo dos aparelhos em miniatura". O único exercício de liberdade possível, na cena moderna, era aprender a "jogar contra o aparelho", uma prática a que os fotógrafos já se dedicavam "inconscientemente".²³ Acredito que o campo em que este jogo travou-se foi este intervalo que a fotografia procurou expandir, infinitamente, no estreito limite do dispositivo técnico instantâneo. O mesmo intervalo onde, para Bergson, cria-se a "variabilidade das sociedades humanas", onde cada uma delas se faz "aberta", uma "sociedade de criadores".²⁴

O que se constitui aí, neste intervalo, não é o tipo de liberdade capaz de fundar uma utopia, mas aquela onde uma certa ética pode ser sustentada. Uma **ética do dever do instante**. De sua singularidade em oposição a sua indiferença; de seu valor, em oposição a sua equivalência.

Antes do advento do instantâneo, durante a longa exposição que tomava conta da pose fotográfica, modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado – o tempo necessário de exposição. O instantâneo tornou a espera indeterminada, entrega subjetiva a um tempo do outro, à eventualidade de um ajuste, virtualmente interminável, seja daquele que posa, daquele que clica, ou de ambos. Uma espera indeterminada e ao mesmo tempo, finalista, teleológica, redentora. Num de seus manuscritos, Benjamin anotou:

²² HEIDEGGER, Martin. "Tempo e ser". In: *Conferências e escritos filosóficos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 263.

²³ FLÜSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 82-4.

²⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Nova York: Zone Books, 1991, p. 111.

“Mais do que passar o tempo, deve-se convidá-lo. Passar o tempo (matar o tempo, expelí-lo): o jogador. O tempo se esvai por todos os poros. – Armazenar o tempo como uma bateria armazena energia: o flanêur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele toma o tempo e o restitui numa forma alterada – aquela da expectativa.”²⁵

Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento em que espera, *ex-pecta*. E o tempo que então restitui não mais passa, não mais flui. **Reflui** em direção ao presente, pois neste mesmo movimento – movimento de expectativa do instante –, o ausentar-se do tempo tem curso. Em um texto de juventude, Benjamin definiu o tempo histórico como “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”.²⁶ Isto não faz do tempo uma “forma pura”, um fluir homogêneo que o acontecimento vem preencher, mas algo a ser redimido por ele – a interrupção messiânica da sucessão temporal. Eis toda a diferença entre a “demora” de Heidegger e a “espera” de Benjamin. Para Heidegger, a demora é o lugar onde um sujeito “autêntico” se constitui no aqui e agora para onde confluem o passado e o futuro. A “espera”, por sua vez, é também o lugar onde se pode resguardar, no presente adensado pela expectativa, uma certa imunidade do futuro. Na “demora”, o que se reserva é a presença-a-si do sujeito. Já a “espera” é uma reserva de futuro no interior de um tempo que insiste em *se fazer passar* homogêneo – o tempo dos instantes quaisquer, dos instantes equivalentes. No refluir do tempo em direção ao presente, na iminência do instante singular, restitui-se ao tempo sua potência de interrupção. Isso que cabe à espera, numa ética do instante, é resguardar o futuro e, no interior deste, a temporalidade advéncia do acontecimento e da diferença.

Publicado em: Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Org.) *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23.

²⁵ BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap/Harvard, 1999, p. 107.

²⁶ Citado em CAYGILL, Howard. “Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição”. In: BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 25.