



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**O solipsismo memorial de Anton
Lavriéntievich G-v em *Os demônios*,
de Dostoiévski**

*The memorial solipsism of Anton
Lavrentievich G-v in Demons, by
Dostoevsky*

Autor: Ednilson Rodrigo Pedroso

Universidade de São Paulo,

São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189457>



O solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v em *Os demônios*, de Dostoiévski¹

Ednilson Rodrigo Pedroso*

Resumo: O artigo analisa como o estatuto da memória garante verossimilhança ao romance *Os demônios*, a despeito da complexa disposição do foco narrativo dessa obra. A análise parte da concepção fenomenológica de tempo literário a partir de três instâncias ficcionais: histórica, discursiva e narrativa. Depois, é examinado como o realismo dostoiévskiano se vale da memória e de sua lógica própria, avessa à dinâmica causal naturalista, para construir o protagonismo sutil do narrador Anton Lavriéntievich G-v. A partir das concepções filosóficas de tempo e de memória de Santo Agostinho e de Henri Bergson, é investigado como o discurso do romance pode ser intrinsecamente vinculado às associações significativas da memória de G-v, o que viabiliza outra leitura da obra: a de uma crônica majoritariamente composta por solipsismos confessionais.

Abstract: This article analyses how the state of memory contributes to verisimilitude in the novel *Demons*, despite the complex narrative focus of the work. The analysis is based on the phenomenological conception of literary time in three fictional instances: historical, discursive, and narrative. It then examines how Dostoevsky's realism uses memory and its particular logic, opposed to casual naturalist dynamics, to build a subtle protagonism into the narrator, Anton Lavrentievich G-v. Using of Saint Augustine's and Henri Bergson's philosophical conceptions of time and memory, it investigates how the novel's discourse might intrinsically be linked to the significant associations of G-v's memory, allowing for a different reading of the work - as a chronicle composed mostly of confessional solipsism.

Palavras-chave: *Os demônios*; Dostoiévski; Foco narrativo; Tempo discursivo; Memória; Santo Agostinho; Henri Bergson

Keywords: *Demons*; Dostoevsky; Narrative focus; Discursive time; Memory; Saint Augustine; Henri Bergson

A concepção fenomenológica de tempo e o seu uso como categoria do discurso

A concepção de tempo, segundo a fenomenologia da obra literária proposta por Roman Ingarden, é um ente imaginário que se edifica a partir da sua ocupação.² Ou seja, o tempo em si não é apresentado senão pelo provimento de um “espaço imaginado”, com acontecimentos e relações pertinentes à consciência do leitor. A ideia de uma variável que, para a consciência, é apenas uma convenção ecoa a citação de Thomas Mann: “No que concerne à nossa consciência ele (o tempo) não flui; apenas admitimos tal coisa porque é conveniente; e nossas unidades de mensuração são convenções puramente arbitrárias e consumadas”.³ Essa descrição será o ponto de partida para a nossa discussão, já que, na análise *literária*, é relevante considerar o tempo na sua relação com a experiência humana. Evitamos assim os apuros ao confundí-lo, aqui, com a variável física, o que nos exime de uma série de implicações.

Em sua relação com a experiência humana, o tempo foi pioneiramente tratado por Santo Agostinho, que em sua obra *Confissões*, no livro XI, afirma: “Pelo que pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja ignoro-o. Seria para admirar que não fosse da própria alma”.⁴ Santo Agostinho teoriza essa “distensão”, cuja nature-

* Universidade de São Paulo (USP), doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução, e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa. Graduação em Física pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); <http://lattes.cnpq.br/4259586886914072>; <https://orcid.org/0000-0001-6469-7888>; ednilsonpedroso@yahoo.com.br

1 Este artigo é fruto da dissertação de Mestrado “A representação do ‘homem supérfluo’ em *Os demônios*, de Dostoiévski”, defendida sob orientação da Profa. Fatima Bianchi, no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo, e realizada com bolsa CAPES.

2 Cf. em: INGARDEN, 1973.

3 MANN apud MEYERHOFF, 1976, p.13

4 SANTO AGOSTINHO, 1973, p.252

za ele ignora, e expõe como ela se comporta na consciência humana, alterando a representação dos episódios por aquela relatados. Santo Agostinho posiciona o tempo psicológico como percepção de uma sucessão contínua na consciência, indexada ao aspecto da localização e ao da anterioridade. Assim, ele reflete sobre a generalização dessa ideia, a saber, a memória. Séculos mais tarde, Henri Bergson define o que seria percepção, lembrança e memória. Ao recorrer ao conceito de espessura de duração, o filósofo reposiciona o conceito de tempo psicológico e sua relação com a consciência, em oposição ao tempo cronológico e naturalista do fim do século XIX. Bergson afirma que, “na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. [...] A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço: mas dela também nascem ilusões de toda espécie”.⁵ A escolha desses dois filósofos que se dedicaram à análise do tempo na sua dimensão humana não é arbitrária. A opção por Santo Agostinho é duplamente viável. Em primeiro lugar, o intelectual cristão sedimentou a teoria do tempo psicológico, por nós aqui parcialmente aproveitada; depois, esse pensador expôs a abordagem da memória como um confronto do memorialista com suas debilidades. Em sua obra *Confissões*, declara: “Mas na minha memória, de que longamente falei, vivem ainda as imagens das obscenidades que o hábito inveterado lá fixou [...] Mas meu Deus e Senhor, não sou eu o mesmo nessas ocasiões? [...]”.⁶ De maneira bem mais sutil, esse confronto está vinculado às escolhas estéticas de Anton Lavriéntievich G-v, narrador da obra *Os demônios*, de Dostoiévski. Em relação ao filósofo Henri Bergson, a despeito de sua teoria sobre memória ter granjeado ampla repercussão na literatura moderna, há particularmente considerações sobre a *ação possível* do memorialista que justifica essa idiosincrasia da obra dostoiévskiana: a escolha de um narrador intradieético,⁷ secundário no plano narrativo, imiscuído num

5 BERGSON, 1990, p. 30

6 SANTO AGOSTINHO, 1973 p. 215

7 Utilizaremos a nomenclatura e classificação sugerida por Gérard Genette. Cf. em: GENETTE, 1995.

narrador onisciente. Ao acessar as memórias, o narrador faz um acerto de contas com aquele conteúdo, e então realiza a única tarefa possível, que é, exatamente, escrever a crônica.

No campo da teoria literária, o preenchimento do tempo se materializa a partir de três instâncias ficcionais: a instância histórica, a discursiva e a narrativa. Cada uma delas é representada por meio de artifícios da própria ficção, resultando na criação da imagem de tempo engajada, respectivamente, no conteúdo, na forma de expressão e nas escolhas do narrador. A primeira imagem temporal, que é do conteúdo ou da história e, no plano da análise, do enunciado, é a imagem livre do tempo puramente hipotético, que se erige à medida que é apresentado pelas outras duas instâncias: do discurso e da narração. Lembre-se aqui da citação de Tzvetan Todorov: “o tempo do discurso é linear e o tempo da história é pluridimensional. [...]; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta”.⁸ Assim, tomamos parcialmente o tempo como uma categoria da narrativa literária. Dessa forma, o valor da variável tempo amarrada à lógica da narrativa nos permite analisar o discurso dostoievskiano. Com algumas reservas, assumimos, como Paul Ricoeur, em seu *Tempo e Narrativa*, a ideia de que a experiência mais profunda do tempo está exatamente dentro da narrativa. O renomado crítico admite que a verdadeira natureza do tempo, como experiência humana, só se torna possível quando é conjugado na narração.⁹

A idiosincrasia narrativa de *Os demônios* e o realismo garantido pela memória

Objeto de vasta crítica, que se iniciou logo nas primeiras resenhas posteriores à publicação de *Os demônios* e se espalhou pelas décadas seguintes, o foco narrativo desse romance aparenta uma irregularidade desafiadora. Em vez de escolher um narrador onisciente, como em *Crime e Castigo*, *O Idiota* e *Ir-*

8 TODOROV apud NUNES, 1995, p.27

9 Cf. em: RICOEUR, 2011

mãos Karamázov, ou um narrador em primeira pessoa, como em *O Adolescente* (consideramos aqui só os grandes romances do autor), Dostoiévski elegeu para *Os demônios* um foco narrativo heterogêneo. De forma simplificada, podemos afirmar que o romance é narrado por Anton Lavriéntievich G-v, servidor público, integrante do clube de recreação da província onde ocorre toda a trama, e confidente de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, um dos protagonistas do enredo. A presença desse narrador, entretanto, é indicada indiretamente, e o discurso do romance sugere uma diversidade inusitada do foco narrativo.

Na primeira parte da obra predomina um narrador em primeira pessoa, intradiegético, e, na segunda parte, toma lugar um narrador onisciente, aparentemente em terceira pessoa. O primeiro, a partir de suas lembranças, apresenta toda a primeira parte do enredo, incluindo as principais personagens e, sobretudo, uma reincidência prolixa de suas próprias posições. O segundo, ao narrar eventos em que não estava fisicamente presente, utiliza técnicas narratológicas diversas, como fluxo de consciência, e é, a despeito da ausência, absolutamente certo e conciso. Não é nosso objetivo aqui analisar essas irregularidades aparentes. Entretanto, nossa análise presume que há somente um narrador, de caráter intradiegético, nas duas partes do romance. A onisciência predominante do narrador na segunda parte decorre da chamada “construção criativa”, uma espécie de combinação de caracteres verificados pela experiência direta do narrador.¹⁰ O resultado desse arranjo é um relato imaginativo fortemente lastreado pela experiência. A fim de assumirmos a autonomia do mundo ficcional do romance, utilizaremos o conceito de autor implícito, proposto por Wayne Booth em seu *The Rhetoric of Fiction*. O autor implícito é uma espécie de imagem do autor criada pela narrativa, que coordena as ações do narrador, das personagens e, acima de tudo, faz a regência do tempo do romance nas três dimensões mencionadas: histórica, discursiva e narrativa.¹¹ A

10 Cf. em: CRAVENS, 2000

11 Cf. em: BOOTH, 1961

heterogeneidade do narrador intradieético do romance, que em alguns trechos demonstra ignorância a respeito dos fatos da crônica e, em outros trechos, tem acesso à informação confidencial, leva à conclusão de que se trata de um cronista habilidoso, mas definitivamente não confiável. Anton Lavriéntievich G-v é detentor de autonomia estética, forjada a partir de suas posições pessoais. Ocorre que as distinções sutis no decorrer da narração parecem fugir ao controle do narrador, que, no interior do discurso, deixa brechas patentes. Esse arranjo superior ao domínio do cronista pertence ao autor implícito. O narrador se julga livre, mas é manipulado por um ente a ele superior. Assim, toda vez que as técnicas de G-v fogem do seu controle, constatamos a presença do autor implícito.

Dito isso, perguntamos: por que Dostoiévski não poupou esforços para compor esse narrador esdrúxulo, assumindo o risco de ser frequentemente acusado de escrever um romance mal escrito?¹² Arriscamos a seguinte resposta: porque todo o conteúdo do romance, seja ele enunciado a partir do pretérito épico ou da aproximação dramática, só seria de fato verossímil e, assim, estaria de acordo com o realismo dostoiévskiano, se fizesse parte da *memória* de um homem.

O realismo dostoiévskiano está associado ao ideal da arte autônoma, tendo em vista que o artista, antes de representar o fenômeno social, deve expressar suas reflexões a respeito daquele evento. Portanto, cabe ao artista, ao apreciar o fenômeno, conferir-lhe alguma dose de fantasia, na direção da sociedade de seu tempo. Dostoiévski dá indicações significativas a respeito de sua concepção de realismo no artigo *A propósito da exposição*, em que há uma passagem de grande relevância para a nossa análise. Ao refletir sobre a realidade passível de ser representada pela pintura, Dostoiévski fornece uma pista sobre o núcleo de nossa discussão:

“Perguntem a qualquer psicólogo que queiram, e ele dirá que, ao se imaginar um acontecimento histórico do passado, especialmente de um passado remoto, já concluído (pois viver sem representar o passado é impossível), esse acontecimento necessariamente se apresentará de um modo aca-

12 Cf. em: STROMBERG, 2012

bado, quer dizer, acrescido de tudo o que se desenrolou depois, do que ainda não havia acontecido no dado momento histórico [...]”¹³

A busca por um realismo próprio, cujo nervo passa pelo filtro da consciência das personagens,¹⁴ posiciona Dostoiévski na contramão da concepção naturalista, signatária da abundante soma de detalhes de costumes, ambientes e pessoas. Para o escritor, em algumas situações, o inusitado e o fantástico estavam mais de acordo com a realidade do que a visão vulgar de um determinado fenômeno. Essa visão de realismo justifica os motivos pelos quais o romance *Os demônios* não pode ser reduzido a uma crônica jornalística do caso Nietcháiev. É evidente que o romance se baseia em vasto material coligido sobre aquele caso, além de retratar a ação dos niilistas no fim da década de 1860. Todavia, há diferenças significativas entre os protótipos históricos e as personagens do romance, como, por exemplo, o líder revolucionário S. G. Nietcháiev e a personagem Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski. O caso do grupo revolucionário é apenas inspiração para o núcleo da trama política do romance. A associação com esse caso histórico tem aí seu limite. De resto, toda a galeria de personagens que podem ser associadas às principais vozes políticas, sociais, filosóficas e religiosas da cultura russa da primeira metade do século XIX está intrinsecamente vinculada ao ideário do artista. E esse ideário, calibrado pela fantasia do autor, é consumado, no plano literário, por meio da consciência do narrador de *Os demônios*. Mais especificamente, pelo solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v. Cabe aqui um primeiro paralelo sobre o realismo e o idealismo proposto por Henri Bergson, que, no plano narrativo do romance, fornece-nos uma pista preciosa a respeito da conjugação de ambos:

“Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens podem entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à *ciência*, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor

13 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 145-46

14 Cf. em: BAKHTIN, 1997

absoluto, o outro que é mundo da *consciência*, e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham”.¹⁵

Para o filósofo francês, a interdependência desses dois sistemas aponta que o idealismo subjetivo consiste em fazer derivar o primeiro sistema do segundo (ciência da consciência), enquanto o realismo materialista tira o segundo do primeiro (consciência da ciência). No realismo, a ordem das coisas reside numa causa distinta de nossas próprias percepções. No idealismo, essas percepções são a totalidade da realidade. Para as duas, entretanto, as percepções são “alucinações verdadeiras”, estados do sujeito projetados fora dele. Para o realismo, os estados juntam-se à realidade; para o idealismo, esses estados constituem a realidade.¹⁶ No caso de *Os demônios*, há a dicotomia da composição narrativa e a consequente bipartição idealista e realista. G-v é idealista, já que os estados da mente reconstroem a realidade. O autor implícito, no entanto, é realista, já que consoma na elaboração do texto final a solidez de uma obra acabada e real, pronta para ser apreciada.

O estabelecimento de um narrador que atuou junto a um determinado acontecimento e que, meses depois, resolve, por razões indefinidas, tomar nota dos episódios e os divulgar coincide exemplarmente com a indicação de Dostoiévski a respeito da sua concepção de passado e de realismo. De maneira clara, G-v imagina “um acontecimento histórico pretérito” e esse episódio já acabado é, sem dúvida, “acrescido de tudo o que se desenrolou depois”. Ainda que não nos seja revelado o “tudo o que se desenrolou depois”, sabemos que a biografia de G-v não é estanque e que ele, ao decidir tomar notas dos eventos passados, associa eventos, confunde datas, reitera posições e deixa transparecer uma série de anacronias sem justificativa aparente. Como veremos mais tarde, Anton Lavriéntievich G-v acede aos seus “palácios da memória” em flagrante resposta às suas faltas e confissões subliminares. Como afirma Santo Agostinho:

¹⁵ BERGSON, 1990, p. 21

¹⁶ *Ibid*, p. 71

“Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio”.¹⁷

Essa concepção da realidade recomposta pela memória faz coro com a ideia de realismo para Dostoiévski. No caso de *Os demônios*, a crônica de G-v está fundamentalmente inserida no presente do narrador. Assim, todo o cosmos descrito no romance é uma síntese das imagens do passado que se lhe inscrevem no presente a partir de palavras. Como disse Dostoiévski, “viver sem representar o passado é impossível”, e para G-v o peso do seu passado lhe é quase insuportável. Esse recuo temporal estético condensado na memória garantiu a Dostoiévski a almejada verossimilhança de *Os demônios*, de forma a conferir realismo no mais alto grau, mesmo nas situações e nas personagens as mais absurdas.

O solipsismo memorial de G-v e o tempo discursivo de *Os demônios*

Já na primeira página do romance *Os demônios*, verificamos que a história será contada por uma das personagens do romance. O narrador diz que se trata de uma crônica, cujo eixo principal – a “história propriamente dita” – será descrito posteriormente. No primeiro parágrafo, podemos ler:

Ao iniciar a descrição dos acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos em nossa cidade que até então por nada se distinguiu, por inabilidade minha sou forçado a começar um tanto de longe [...] Sirvam esses detalhes apenas de introdução a esta crônica, pois a própria história que pretendo descrever ainda está por vir.¹⁸

Esse narrador não se apresenta e não explicita também as razões que o levam a escrever o relato minucioso de centenas de laudas. Ainda assim, o narrador qualifica, sem meias

17 SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 246

18 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.15

palavras, o conteúdo da sua crônica – acontecimentos estranhos – e a sua condição enquanto cronista – inabilidade. Essa breve introdução indica aspectos de suma importância. Como já comentamos, esse narrador é o funcionário público Anton Lavriéntievich G-v, que forjará o relato a partir de sua própria concepção estética. O tratamento literário da crônica envolverá necessariamente a dimensão subjetiva, relacionada às associações significativas, que veremos adiante, e a dimensão objetiva, ligada à ordenação de elementos históricos e biográficos verificáveis. Se considerarmos o trabalho autoral de um dado narrador intradieético, e o narrador de *Os demônios* não é exceção, verificamos no discurso resultante a busca por sua identidade, seu retrato literário, por meio da consciência da continuidade temporal. Assim também ocorre ao formamos uma imagem autobiográfica, de forma que invariavelmente conectamos eventos díspares numa lógica significativa própria, formando assim um contínuo coerente. Há, nessa conexão entre tempo e autoidentidade, relação íntima de *duração* no tempo, conceito bergsoniano que trataremos adiante. G-v, por meio de sua narração, correlaciona duas dimensões que formam a construção de sua identidade e conseqüentemente sua imagem literária dentro da continuidade temporal: a dimensão da memória e a dimensão do chamado presente especioso. Vejamos detalhadamente cada uma dessas dimensões.

Inicialmente, vamos analisar a dimensão ficcional da memória de Anton Lavriéntievich e como ele coordena os eventos no seu relato. A cronologia dos episódios narrados por G-v em cada uma das três partes do romance é extremamente irregular. G-v estabelece a primeira fase temporal do romance por meio do tempo biográfico de Stiepan Trofímovitch. A narração biográfica do velho Vierkhoviénski cobre um período de aproximadamente vinte anos. G-v descreve praticamente duas décadas em um décimo de sua crônica. Então, ocorre a seguinte passagem, no capítulo 3: “Passo agora a descrever o caso particularmente divertido a partir do qual começa verdadeiramente minha crônica”.¹⁹ Essa crônica, que abrange o primeiro grande escândalo na casa de Varvara Pietrovna até

19 Ibid, p.71

os últimos episódios do romance, transcorre em três ou quatro semanas, com indicações de saltos de tempo de uma semana. Ou seja, nove décimos da ação do romance ocorrem em momentos específicos.

O narrador relata que Stiepan Trofímovitch, depois da morte da segunda esposa, aceita o convite de Varvara Pietrovna para tutelar seu filho Nicolas – o então jovem Stavróguin. Permanece ao lado da amiga por vinte anos. Num dos raros momentos da crônica, o narrador estabelece uma data precisa, a da morte do marido da rica proprietária de terras, depois de narrar o cortejo fracassado do Professor com a amiga: “Isso aconteceu no ano de cinquenta e cinco, na primavera, no mês de maio, justamente depois que chegou a Skvoriéchniki a notícia da morte do tenente-general Stavróguin [...]”.²⁰ O professor, então com 53 anos, adoece no fim da década de 1850. Transcorrem nove anos até que Anton Lavriéntievich descreve a chegada de Stavróguin à província. Posteriormente ao episódio com Gagánov, Stavróguin viaja por “três anos e pouco”. Dessa forma, o início efetivo da crônica de G-v ocorre em meados da década de 1860. A partir de então, o tempo é comprimido e a ação se intensifica. Depois da proposta de casamento entre o velho Professor e Dacha, G-v menciona intervalos de semanas ou dias. Como exemplo: “Certa vez pela manhã – ou seja, sete ou oito dias depois que Stiepan Trofímovitch aceitara o noivado [...]”.²¹ A cronologia posterior é confusa. Uma semana depois de aceitar o noivado, o velho Vierkhoviénski conhece Kiríllov e, um dia depois, conversa com ele. No dia seguinte, G-v vai à casa de Liza com Chátov. Um dia depois, na companhia do Professor, Anton Lavriéntievich se dirige ao domicílio de Varvara Pietrovna. Duas horas antes, G-v descreve o encontro de Mária Lebiadkina com a proprietária de terras. E, nesse dia – domingo –, ao meio-dia, transcorre a cena da bofetada de Chátov em Stavróguin. Ou seja, os episódios vão se comprimindo no tempo, até que G-v paralisa a ação e retarda os movimentos cênicos para expor o famoso escândalo transcorrido em *dez segundos*.

20 Ibid, p.25

21 Ibid, p.90

Essa descrição do tempo cronológico apresentada por G-v indica pelo menos dois elementos referentes à concepção estética do narrador. A primeira é que ele, evidentemente, elege episódios de acordo com a pertinência particular disposta em sua memória. A segunda é que, ao realizar essa empresa, apresenta claramente uma expectativa de formar um relato conciso ao narratário. A divisão em termos de memória e expectativa foi a opção elegida por Santo Agostinho como fundamento de uma teoria filosófica do tempo, totalmente baseada na experiência. O filósofo indica três funções do espírito: memória (passado), atenção (presente) e expectativa (futuro). A atenção, nesse caso, atua com a função de síntese, que vincula o passado ao futuro.²² G-v atua como mediador e seu ato de escrever é a sua manifestação da síntese da memória e a expectativa de como esse universo da memória vai ser recebido pelo narratário. Entretanto, do ponto de vista objetivo, tanto memória quanto expectativas são entes ambíguos, já que as setas temporais respectivas, passado e futuro, confundem-se rotineiramente com o presente. Ademais, os mecanismos psicológicos, como projeção, repressão e esquecimento, tornam aqueles entes também incertos. Diferentemente das convenções naturais de ordem temporal, em que rege o princípio da causalidade, na memória, particularmente, as noções de ordem e sucessão não são uniformes. A memória como instrumento de registro é bem mais complexa do que a sucessão de eventos da natureza. A complexidade e incerteza da memória decorrem de uma disposição dinâmica, em que as lembranças são fundidas com eventos que ocorreram, mas eram temidos, e com episódios que não ocorreram, mas eram esperados. Esse jogo de contingências é a estética fundamental da crônica de Anton Lavriéntievich, já que equilibra fatos e possibilidades no decorrer de toda a trama. A ordenação temporal da memória ainda segue critérios, mas critérios próprios, que constituem uma relação significativa entre o tempo e o sujeito que acede à memória. Como afirma Meyerhoff: “Desejos e fantasias lembrados como fatos, e fatos são modificados, reinterpretados e revividos à luz de temores passados e esperanças futuras”.²³

22 SANTO AGOSTINHO, 1973, p.254

23 MEYERHOFF, 1976, p.20

G-v, ao coligir e expor em sua crônica as veleidades de Stiepan Trofímovitch, as esquisitices de Stavróguin e a sua prolixidade jornalística, faz opções. A representação literária daquelas escolhas está ligada ao desenvolvimento do recurso da “associação”. A ordenação interior da memória fundamenta sua relação causal a partir de associações significativas, em detrimento do nexos causal natural do mundo exterior. A associação, por sua vez, está intrinsecamente vinculada à significação, aspecto da experiência dotada de valor. Quanto maior o valor da experiência, maior será a significação e a associação com determinado fenômeno. Portanto, o encadeamento das inúmeras associações significativas definirá a ordem própria das relações causais da memória. Consequentemente, a ordem segundo a lógica da associação significativa determinará a relação própria entre as modalidades de tempo – passado, presente e futuro –, bem como as decorrentes distorções temporais. Poderíamos considerar que o valor limite de uma experiência seria o do trauma. As associações significativas de G-v explicam a série de anacronias e de variações de discurso no decorrer da narrativa. Da mesma forma, justificam a consequente compressão do tempo à medida que o romance avança da primeira para a segunda parte. Portanto, a causalidade do narrador está diretamente ligada às relações com as demais personagens.

Exemplo bastante significativo da causalidade do narrador e, mais precisamente, da correspondência “densidade temporal – personagens”, ocorre no fim da primeira parte do romance. Particularmente, a relação do narrador com Stavróguin. A trama articulada pelo autor implícito faz com que a ação se desenvolva em episódios específicos, em que, num único lugar, reúnem-se as principais personagens do romance, culminando num escândalo irremediável. No romance *Os demônios*, o narrador explicita pelo menos três cenas em que a sua dimensão temporal é distendida significativamente: a cena da bofetada de Chátov em Stavróguin; a reunião do quinteto revolucionário liderado por Piotr Stiepánovitch, em que ocorre a ameaça tácita a Chátov; a Festa, infestada pelos impostores manipulados por Piotr Stiepánovitch. Vejamos a descrição de Anton Lavriéntievich ao testemunhar a primeira cena:

Parece que se ouviu um grito instantâneo, talvez Varvara Pietrovna tenha gritado – disso eu não me lembro, porque no mesmo instante foi como se tudo voltasse a congelar (grifo nosso). Aliás, toda a cena não durou mais que uns dez segundos. Mesmo assim coisas demais transcorreram nesses dez segundos.²⁴

A afirmação de que é como “se tudo voltasse a congelar” é bastante elucidativa. Se até este momento G-v narrara jornalisticamente, procurando manter uma relação temporal de causalidade externa, algo proeminente do realismo naturalista, agora ele rompe essa convenção. Descamba para a relação com o tempo psicológico ou duração interior. De certa forma, temos aqui, ainda que sob outra roupagem, a aparição de algo que, no século seguinte, seria a essência da literatura moderna.

Já é consenso que, no século XX, a criação romanesca tem como principal eixo o chamado fluxo de consciência. A qualidade da fluidez permanente ou duração foi desenvolvida por Henri Bergson, que caracterizou a experiência do tempo como algo que permanece dentro da sucessão e da mudança, excluindo assim a caracterização temporal por meros momentos sucessivos e mudanças múltiplas. Mesmo na sucessão temporal de eventos desiguais, conserva-se a qualidade da continuidade e da unidade, a duração (*durée bergsoniana*). Como Bergson avaliou o tempo na medida em que ele é experimentado pelo intelecto, há a transferência dessa variável para a dimensão do espaço, de forma que o intelecto espacializa o tempo, associando a ele a qualidade de se manter fluente dentro de múltiplos instantes. Ou seja, mantém-se, no intelecto, a unidade dentro da multiplicidade, o que para Bergson trata-se da natureza essencial do tempo. Portanto, o tempo experimentado possui o atributo de fluir, e essa qualidade, o fluxo, é o elemento permanente dentro da sucessão externa e mutável de momentos vivenciados.²⁵ O tempo psicológico, com seu movimento progressivo de duração interior, é descompassado com as medidas temporais regulares do mundo físico. Isso porque está sujeito às imprecisões ocasionadas pelos estados

24 DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 205

25 MEYERHOFF, 1976, p.14-15

cambiáveis da consciência. Assim, a *durée* plasma passado, presente e futuro, o que a torna incompatível com a sucessão do movimento físico, determinista e obediente a um rigoroso princípio causal.

No caso específico da cena da bofetada de *Os demônios*, Anton Lavriéntievich está submetido à influência devastadora do escândalo iminente. Esses instantes para G-v são instantes agregadores, que conjugam no presente o passado e assim tornam-se uma espécie de ubiquidade temporal da narrativa. Essa qualidade de instante, também chamada de “presente especioso”, congrega amplitude, extensão e duração à experiência do momento do tempo físico. William James afirma que essa partícula de presente, que conjuga a extensão temporal a ele anterior, inclui itens da memória e da experiência que são recordados ou antecipados, conferindo ao presente especioso referências de ordem e direção temporais.²⁶ A descrição desses momentos pode ser localizada em diversas obras de Dostoiévski, como antecipação de uma prática recorrente da literatura do século XX. Analiticamente, no momento dostoiévskiano suspende-se a dominância do tempo cronológico pela duração interior, e esse momento é interrompido em acessos de êxtase, de crise ou de epifania. No caso de G-v, a síntese e força das imagens com que descreve aquele momento indicam a densidade de seu presente especioso. Especialmente, a lembrança de Stavróguin na memória de Anton Lavriéntievich, que aparentava uma raiva fria,

tranquila, e, se é lícita a expressão, sensata, logo, a mais repugnante e a mais terrível que pode haver. Torno a repetir: naquele tempo eu o considerava, e ainda o considero hoje (quando tudo já está terminado), precisamente o homem que se recebesse um murro na cara ou uma ofensa equivalente mataria seu inimigo no mesmo instante, no ato, no mesmo lugar e sem desafio para duelo. E, não obstante, no presente caso aconteceu algo diferente e esquisito.²⁷

A descrição de Stavróguin diz mais a respeito de G-v do que propriamente do Príncipe. Esse instante agregador fornece a

26 JAMES, apud MEYERHOFF, 1976, p.17

27 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.207

impressão sensível da identidade de G-v como unidade perdurável, ainda que imersa na variedade caótica de instantes de uma experiência imediata. Essas durações no tempo, representadas pelo fluxo interior, perpassam todo o romance e reforçam, a despeito da multiplicidade de episódios, a individualidade do narrador. Isso ocorre já que o leitor involuntariamente assume que todas as durações fazem parte das experiências de uma mesma pessoa. No limite, a narração bem articulada desses momentos resulta no efeito da continuidade biográfica de G-v, pelo menos no período em que ele acompanhou os relatos mencionados.

Essa continuidade biográfica do narrador, entretanto, requer um artifício que faz com que se estabeleçam, no plano do discurso, irregularidades narrativas. Esse recurso está ligado a uma variação na dimensão temporal narrativa e à *ação possível* de Anton Lavriéntievich, que precisa unir os fios soltos da crônica. Trata-se da narração de episódios e reações em que, claramente, o narrador não estava presente: a chamada reconstrução criativa. A evidente ausência de G-v o fez reconstruir essas cenas. Todavia, não se trata puramente de imaginar uma situação arbitrária, mas, como afirmamos nas seções anteriores, reconstruí-la a partir de dados da realidade. Esse processo foi bastante discutido por Craig Cravens, em seu artigo a respeito do narrador de *Os demônios*.²⁸ Interessamos, neste trabalho, discutir como se estabelece o tempo narrativo nessas circunstâncias e qual o seu fundamento no processo memorialístico do narrador. Para ilustrar esse recurso, utilizaremos duas passagens fundamentais do romance *Os demônios*: o capítulo denominado *A noite* e a epifania final de Stiepan Trofimovitch.

A memória de Anton Lavriéntievich estabelece ditames diferentes para associações diferentes. Particularmente, fica claro o conjunto de imagens letárgicas e com indicações temporais vagas, quando da referência ao velho Professor Vierkhoviénski; por outro lado, o núcleo de imagens sólidas, indicado por um tempo preciso, ao se referir ao Príncipe Sta-

28 Cf. em: CRAVENS, 2000

vróguin. Essa mudança é efetiva da primeira para a segunda parte do romance. Se o narrador recorria a longas descrições, com passagens vagas do tempo biográfico de Stiepan Trofímovitch, agora, na segunda parte, ele é preciso. Sua “nova história” tem data certa de início: “Começo justamente pelo oitavo dia após aquele domingo, ou seja, pela segunda-feira à noite, porque, no fundo, foi a partir daquela noite que começou uma ‘nova história’”.²⁹ Agora somos guiados por um narrador que conhece os detalhes das cenas com uma precisão admirável: “Eram *sete da noite*. Nikolai Vsievólódovitch estava sozinho em seu gabinete (grifo nosso) [...]”.³⁰ Neste ponto da trama, Stavróguin está prestes a sair pela noite e iniciar uma série de diálogos emblemáticos do romance. G-v insiste em situar as cenas com rigidez temporal. Depois de adormecer “um sono longo, de *mais de uma hora* (grifo nosso) [...]”,³¹ sabemos até mesmo a informação que o Príncipe sussurra de si para si: “– *Nove e meia* – anunciou com voz baixa [...] (grifo nosso)”.³² Nos trechos seguintes, o narrador prossegue com sua altivez cronológica: “Já passava das *dez* quando finalmente parou diante dos portões fechados do velho prédio de Fillípov (grifo nosso)”.³³ Stavróguin dirige-se à casa de Kirílov, a fim de solicitar ao engenheiro o seu apadrinhamento no duelo que trará no dia seguinte. G-v expõe então o diálogo entre os dois. Kirílov revela a Stavróguin que compreendeu como aceder à felicidade. Ao ser indagado pelo Príncipe quando isso ocorreu, o engenheiro afirma:

- Na semana passada, terça, feira, não, quarta, porque já era quarta, de noite.
- Mas qual foi o motivo?
- Não me lembro, foi assim, assim; andava pelo quarto... era tudo indiferente. Parei o relógio eram *duas horas e trinta e sete minutos* (grifo nosso).
- Como um emblema de que o tempo devia parar?³⁴

29 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.219

30 Ibid, p.219

31 Ibid, p.231

32 Ibid, p.231

33 Ibid, p.233

34 Ibid, p.239

Na diegese de G-v, Stavróguin, após a visita a Kirillov, vai à casa de Chátov. Depois de uma longa conversa com o estudante, o Príncipe, nas ruas da província, encontra Fiedka Kátorjni (o degolador) pelo caminho. Em seguida, segue para casa do capitão Lebiádkin e de sua irmã, Mária Timofêievna. Ao voltar para casa, reencontra Fiedka Kátorjni. Nesse último diálogo com Fiedka, G-v insinua o consentimento de Nicolas ao assassinato de Lebiádkin. Assim, Anton Lavriéntievich termina a seção, indicando categoricamente o horário em que Stavróguin chega à casa dos Lebiádkin: “– São *quinze para a uma* – Nicolai Vsievolódvitch olhou para o relógio ao entrar no cômodo (grifo nosso)”.³⁵ Toda essa descrição de G-v compreende o período entre as sete e meia da noite até quinze para uma da manhã. Esse intervalo de aproximadamente cinco horas compreende um dos pontos mais densos de toda a trama.

Na narração intradieética, quando descreve os aspectos biográficos de Stiepan Trofimovitch, G-v ainda mantém vínculo com certa causalidade temporal externa. E assim o faz, por mais que haja saltos no tempo, recuos sucessivos e intensa prolixidade. Entretanto, na narração extradiegética, quando G-v aproxima a trama de Nicolai Stavróguin, esse vínculo com o tempo causal natural se perde. Esses são precisamente os casos em que o narrador descreve o que ele não poderia descrever, por estar obviamente ausente. Mas é nessas circunstâncias que ele é, contraditoriamente, assertivo e categórico, principalmente no que diz respeito ao tempo. A reconstrução de personagens e a representação dessa realidade híbrida de G-v estão associadas com o seu próprio ato de escrever. O filósofo Henri Bergson, em seu livro *Matéria e Memória*, afirma:

“A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa a nossas necessidades e, de maneira geral, nossas funções.”³⁶

A representação de G-v, a partir dos elementos da memória, consiste na *ação possível*, ou seja, na delimitação da realidade,

35 Ibid, p.261

36 BERGSON, 1990, p.58

que, inevitavelmente, o leva à reconstrução criativa das personagens reais pelo seu ato de escrever. Para Bergson, o mundo material é constituído por objetos ou imagens. A percepção pura, no seio das imagens, desenha-se como a ação nascente. Assim, ao contrário da lembrança, a percepção envolve atividade e não somente contemplação. Portanto, na percepção pura, há um sistema de ações nascentes que penetra no real. Ademais, a percepção pura ocupa certa espessura de duração. Dessa maneira, nossas percepções sucessivas não são jamais momentos reais das coisas, mas momentos de nossa consciência. A memória, por outro lado, condensa a multiplicidade enorme de estímulos. Para Bergson, memória e percepção são inseparáveis, e a primeira interpõe passado no presente. Além disso, sintetiza momentos múltiplos de duração numa intuição única. Essa dupla operação da memória confunde o sujeito, ao fazê-lo perceber a matéria em si, e não percebê-la somente na memória.³⁷ No caso do narrador de *Os demônios*, não há ações, exceto o ato de escrever. A característica mais inquietante na passagem denominada *A Noite* é que Anton Lavriéntievich se vale da sincronia entre o tempo hipotético do enunciado e o tempo de apreciação do discurso por parte do narratário, algo próximo de cinco horas de duração. Nessa sincronia estabelece-se a maior tensão da trama. G-v aqui não é prolixo, não recorre a inúmeras considerações próprias. É assertivo, porque aqui sua precisão faz parte das suas opções puramente pessoais e estéticas.

Bergson estabelece duas memórias que gostaríamos de associar a Anton Lavriéntievich G-v. A primeira memória é o instrumento de registro sob forma de imagens de toda a nossa vida cotidiana. Essa memória não possui intenção de aplicação, ainda que por ela seria factível o reconhecimento intelectual de uma percepção já experimentada. A segunda memória, ao contrário da primeira, estabelece-se no presente, leva em conta o futuro, e volta-se para a ação. Talvez a sua característica mais notável seja que ela não representa mais o passado, “ela o encena”, e pode ser ainda chamada de memória não por conservar imagens progressas, mas por prolongar “o seu efeito

37 Ibid, p.72-75

útil até o presente”.³⁸ As representações da primeira memória garantem a riqueza do material de *Os demônios*. As ações da segunda memória encaminham para a ideologia e as opções estéticas de G-v. Essa memória, que chama o reconhecimento de uma percepção e assim prolonga-se em ação presente é o conteúdo do memorialista, porque, de fato, o passado aqui só é útil porque ele se prolonga até o presente da enunciação. Assim, todas as peripécias narrativas de Anton Lavriéntievich se concretizam no tempo presente de sua escrita. Ademais, imiscuídas em suas lembranças e expectativas, o ato de escrever fornece a G-v a possibilidade de aprender, na medida em que colige pelo pensamento, fatos que na memória se encontravam dispersos e desordenados. Algo próximo da reminiscência agostiniana: aprendizado como recordação biográfica de outros tempos.

Para encerrar, chamamos a atenção para uma das últimas passagens do romance: a epifania do velho Vierkhoviénski. O Professor, após fugir da província para “ir ao povo”, hospeda-se, já bastante debilitado, na casa da aldeã Sófia Matvêievna. Pede então para a camponesa ler a passagem bíblica dos porcos. Após a leitura, G-v descreve a seguinte passagem, segundo ele, proferida por Stiepan Trofímovitch:

– Minha amiga – pronunciou Stiepan Trofímovitch em grande agitação –, savez- vous, essa passagem maravilhosa e... inusitada foi, em toda a minha vida, uma pedra no meio do caminho.... dans ce livre...de sorte que gravei essa passagem ainda na infância. Acaba de me vir à cabeça uma ideia; une comparaison. Neste momento me vem à cabeça uma infinidade de ideias: veja, isso é tal qual o que acontece na nossa Rússia. Esses demônios, que saem de um doente e entram nos porcos, são todas as chagas, todos os miasmas, toda a imundície, todos os demônios e demoniozinhos que se acumularam na nossa Rússia grande, doente e querida para todo o sempre, todo o sempre! [...] Somos nós, nós e aqueles, e também Pietrucha... et les autres avec lui, e é possível que eu seja o primeiro, que esteja à frente, e nós nos lançaremos, loucos e endemoniados, de um rochedo no mar e é só para isso que servimos. [...].³⁹

38 Ibid, p.89

39 DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 633

Depois disso, Anton Lavriéntievich revela: “Começou a delirar e por fim perdeu a consciência”.⁴⁰ Essa última passagem também é uma transliteração da memória de G-v. Pela primeira vez na crônica, G-v descreve o antigo confidente nos mesmos moldes discursivos com que descreve Stavróquin. Ou seja, é assertivo e categórico. Uma vez mais, recorre à reconstrução imaginativa. Esse episódio, no entanto, é emblemático para o narrador. Aqui se manifesta o ápice da conjugação entre confissão implícita e reconstrução criativa. A fábula final de G-v a respeito do velho Vierkhoviénski segue nitidez notável, já que ali G-v parece expiar sua culpa em relação ao amigo. E isso transparece na rigidez temporal com que agora o descreve, obviamente apelando novamente para sua aprimorada concepção narrativa. A lucidez extraordinária da personagem, que revela o sentido e a interpretação do romance, é mais uma escolha pessoal e estética de G-v. E no presente da ação possível, que é o ato de escrever, G-v associa significativamente a revelação final de todos aqueles episódios da Rússia com um estado epifânico hipotético de seu amigo confidente. Justamente o amigo que, no passado estético da memória de G-v, ocupava um espaço de sucessivos truísmos.

A memória do narrador de *Os demônios* condensa continuidade, identidade e unidade no seu universo pretérito. Como reconheceu Santo Agostinho, a memória é o instrumento que estrutura e organiza o tempo e a autoidentidade. Em suas confissões, mostrou como a memória atua na construção biográfica. O narrador que escreve suas memórias procura nos conteúdos dela um senso de continuidade. Essa busca torna a memória uma função ativa, criadora e reguladora do próprio eu. No caso de G-v, a captura do tempo e da experiência vivenciada na província e a função ativa, criadora e reguladora de seu eu plasma toda a sua crônica. Ativa porque o impele a escrever. Criadora porque o motiva a reconstruir as personagens. Reguladora porque o faz acertar as contas com suas experiências pregressas, como é o caso de sua relação com o velho Vierkhoviénski. Podemos nos perguntar qual o critério

40 Ibid, p.633

que faz G-v coligir experiências isoladas. Se assumirmos que a tal crônica anunciada faz parte da recordação criadora do narrador, forjada no processo de reconstrução artística, a obra faz aparecer a identidade de G-v, que exhibe unidade e continuidade impossíveis de terem sido determinadas no tempo das experiências imediatas. Ou seja, a recordação dos eventos isolados é escolha de G-v, mesmo aqueles aparentemente sem importância, mas destacados pela associação significativa. O conceito do eu que pode ser diferenciado daquele eu da experiência imediata, ou seja, a deformidade entre os “eus” é indicada pela indexação de lapsos, regida pelo autor implícito. A memória de G-v sofre rupturas severas em sua reconstituição do passado, a ponto de estabelecer indicação sumária na própria divisão do romance em partes. G-v, ao narrar, tenta reconstruir esse tempo em sua memória por meio da imaginação criativa e de suas aprimoradas concepções estéticas. Essa perspectiva ampara uma possível leitura da crônica como um caso de solipsismo confessional. Ainda assim, está totalmente de acordo com a verossimilhança dostoiévskiana, garantida, nesse romance, pela memória nem um pouco confiável – ao menos na concepção naturalista – do narrador Anton Lavriéntievich G-v.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1961.
- CRAVENS, Craig. “The strange relationship of Stavroguin and Stepan Trofimovitch as Told by Anton Lavrentevitch G-v”. *Slavic Review*, vol. 59, Winter, 2000, p. 782-801.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Diário de um escritor*. Tradução: Moissei e

- Daniela Mountian. São Paulo: Hedra, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os Demônios*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau; Maria da Conceição Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTO AGOSTINHO. "Confissões". *Os pensadores*, 1973.
- STROMBERG, David. "The enigmatic G-v: a defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky's Demons". *The Russian Review*, n.71, p. 460 -81, jul. 2012.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Recebido em: 11/08/2021

Aceito em: 09/11/2021