

## Time, Death and Narrative in *The Picture of Dorian Gray*

This essay discusses the dimensions of temporality in the novel *The Picture of Dorian Gray* (Wilde, 1890), that is, how the temporal character of human experience is articulated in the history. To this end, it will start from Paul Ricoeur's (1984) premise: "Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence". Recognizing the iconicity of Dorian's image, a record of his beauty and youth, it seeks to understand how the portrait plays a unifying function of "self in time" and paradoxically reveals the mismatch of "being myself and already another". However, there is an inversion: the image suffers with the passage of time, while the subject's body remains the same. Thus, the narrative time subverts the time of the world of action, and raises a philosophical reflection about death and eternity.

### Keywords

Time, Narrative, Image, Memory, Death

## Tempo, Morte e Narrativa em *O Retrato de Dorian Gray*

Este ensaio discute as dimensões de temporalidade contidas no romance *O Retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1890), isto é, como o caráter temporal da experiência se articula na história. Para tal, partirá da premissa de Paul Ricoeur (2016): "O tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal". Reconhecendo a iconicidade da imagem de Dorian, registro de sua beleza e juventude, procurar-se-á perceber como o retrato exerce uma função unificadora do "eu no tempo" e, paradoxalmente, revela o desfasamento do "ser eu e já outro". Mas há uma inversão: a imagem sofre com a passagem do tempo, enquanto o corpo do sujeito permanece o mesmo. Assim, o tempo da narrativa subverte o do mundo ação, levantando uma reflexão filosófica acerca da morte e da eternidade.

### Keywords

Tempo, Narrativa, Imagem, Memória, Morte

## 1. Introdução

O romance *O Retrato de Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde em 1890, é a história de um jovem rapaz que, dono de uma beleza sublime, se enamora de sua própria imagem. Seu desejo de manter indefinidamente a juventude – no romance, sempre associado ao belo – é desencadeado por meio de seu retrato, criado pelo amigo e pintor Basil Hallward. É nesta mesma situação que Lorde Henry, uma espécie de mentor de Dorian e que fechará o triângulo de desejos e tensões entre as três personagens, proclama a seguinte frase: “Quando sua juventude o abandonar, também a sua beleza o abandonará”<sup>1</sup>. E então acontece a primeira e talvez mais importante reviravolta da narrativa: uma vez finalizado o quadro, o próprio Dorian se surpreende com tamanha beleza e deseja “ser sempre jovem, e que o retrato envelheça em seu lugar”.

Verbalizara o louco desejo de ele próprio poder conservar-se jovem e de ser o retrato a envelhecer; de a sua própria beleza permanecer imaculada e o rosto na tela suportar o peso das suas paixões e pecados, de a imagem pintada refletir as rugas do sofrimento e do pensamento, e de ele próprio reter em si toda a viçosa graciosidade e encanto adolescente de que só então tomara consciência. (Wilde, 2016, p. 100)

Dorian deseja, portanto, manter-se sempre o mesmo. E numa espécie de pacto fáustico, magicamente seu desejo é atendido: ele adquire a imutabilidade da obra de arte que o representa, ao passo que a imagem no quadro passa a se modificar, e a portar as marcas de sua vida amoral<sup>2</sup> e da passagem do tempo. A narrativa, por sua vez, adquire uma temporalidade própria, que se distingue e subverte o que poderia ser chamado de tempo natural – entendido aqui como nascer, envelhecer e morrer.

---

<sup>1</sup> “Sim, Mr. Gray, os deuses foram generosos consigo. Mas aquilo que os deuses nos dão, depressa nos retiram. (...) Quando a sua juventude o abandonar, também a sua beleza o abandonará (...)”. (Wilde, p. 35).

<sup>2</sup> Dorian também é considerado amoral pois faz parte da atmosfera aristocrática de uma Londres do fim do século XIX, a chamada *fin de siècle*, e é estimulado permanentemente pelas filosofias hedonistas do amigo Harry (Lorde Henry). Ele diz, por exemplo, que “o segredo é curar a alma por meio dos sentidos; ir aos antros de ópio para comprar o esquecimento e destruir a memória de antigos pecados com novos pecados”. (Wilde, p. 191). Ele é “provocante em sua frieza”, e por isso é também um legítimo representante do *dandy*, tal como descrito por Baudelaire: se dedica aos prazeres da vida, a satisfazer suas paixões, mas principalmente a “uma espécie de culto a si mesmo” (Baudelaire, 1996, p. 49). Este culto é, no caso de Dorian, o da beleza da juventude impressa no seu próprio corpo, e ele será justamente exercido através daquilo que faz de Dorian um ícone: sua imagem capturada no retrato feito por Basil.

<sup>3</sup> Para Ricoeur, a imitação, ou a representação, é uma atividade mímica na medida em que produz algo: o agenciamento dos factos pela composição da intriga. (Ricoeur, 2016, pp. 56-68)

<sup>4</sup> A função “configurativa” do texto faz parte da operação de *Mímesis II*: a “refigurativa” é o produto da *Mímesis III*. (Ricoeur, 2016, pp. 93-147)

A propósito da organização da experiência temporal em termos narrativos, Paul Ricoeur (2016) revisita a Poética, de Aristóteles, e faz um exame profundo das técnicas de narração que dão ordem aos acontecimentos de nossas vidas. Sua premissa fundamental é a de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa, alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 2016, p. 93). Para Ricoeur, existe uma correlação, não puramente acidental, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana: uma reciprocidade entre narratividade e temporalidade que não se dá como um círculo vicioso, mas como uma retroalimentação entre as duas metades.

A narrativa possui, portanto, uma função “ordenadora” da vida cotidiana. O “agenciamento de factos” e a “composição da intriga”, nos termos de Ricoeur<sup>3</sup>, produzem ordem e sentido ao caos dos acontecimentos de nossas vidas – o que ele chamou de a “síntese do heterogêneo”. Como afirma, a propósito de suas próprias ambições investigativas:

Para resolver o problema da relação entre tempo e narrativa, tenho de estabelecer o papel mediador da composição da intriga entre um estágio da experiência prática que a precede e um estágio que a sucede. (...) Aristóteles, como vimos, ignorou os aspectos temporais da composição da intriga. Proponho-me desimplicá-los do ato de configuração textual e mostrar o papel mediador desse tempo da composição da intriga entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal por esse tempo construído. *Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado.* (Ricoeur, 2016, p. 95)

Seguindo este desafio, Ricoeur ressaltará o papel fundamental da *mímesis* enquanto operação de mediação entre os factos ocorridos e o agenciamento dos mesmos na composição da intriga, na construção de uma narrativa. A *mímesis* exerce justamente a transposição dos factos vividos para a forma poética, isto é, para a forma de texto. Esta é sua função “configurativa”: ela revela o que “lá já está” à luz do que ainda não existe. Ela parte da realidade, se mistura à imaginação narrativa e, idealmente, retorna ao mundo enquanto possibilidade – o que seria a sua função “refigurativa”<sup>4</sup>. Esse mecanismo do “narrar” complementa e reformula nossas relações com a vida mundana, existentes antes do ato de recontar, no mundo “prefigurativo”. A *mímesis* envolve, portanto, a liberdade poética da ficção, mas também uma responsabilidade com o mundo da ação. É nesta lacuna, entre a temporalidade da narrativa e nossa experiência temporal (no mundo da ação), que o romance de Oscar Wilde será aqui compreendido.

## 2. A Imagem de Dorian Gray

Após adquirir a imutabilidade da obra de arte que o representa, a juventude, a beleza e o amor voltado para ambas tornam-se os maiores bens de Dorian Gray, pelos quais ele será capaz de toda e qualquer ação. Afinal, “que lhe importava o que podia acontecer à imagem colorida da tela? Ele permaneceria incólume, e isso era tudo o que lhe interessava na vida” (Wilde, p. 115). Desde já, podemos estabelecer uma oposição entre a alma e o corpo de Dorian, seu interior e seu exterior. O que faz a conexão entre os dois

mundos, desde as primeiras páginas do romance de Wilde, é o amor que a personagem nutre por si. À semelhança de Narciso – e, por isso, tantas interpretações do romance como um “Mito de Narciso moderno” –, Dorian se apaixona pela própria imagem. E, assim como no mito, ele pagará um alto preço: o custo por permanecer jovem indefinidamente será a degeneração de sua alma, sendo cada delito por ele cometido gravado no retrato que, originalmente, representava sua beleza fulgurante. A relação com a imagem torna-se o fio condutor da narrativa, pois ela surge como o próprio retrato da alma [sombria] que habita o interior de Dorian. É ela que sofre com a passagem do tempo e com as ações exercidas em prol da manutenção de seu segredo, desde mentiras para que ninguém veja o retrato, até cometer um assassinato mais à frente no romance.

Em suas reflexões sobre o tempo, Henri Bergson define a memória não apenas como um vestígio do passado, mas como algo a ser realizado no presente. O passado dura, sobrevive ao presente que antes foi, e projeta-se sobre o porvir. A noção de *duração* refere-se exatamente a um “progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança”<sup>5</sup>. Ainda neste sentido, a percepção do presente não pode existir sem a lembrança, pois é esta que permite a continuidade entre passado e presente. Segundo Bergson, quando buscamos uma lembrança,

Temos consciência de um ato *sui generis*, pelo qual nos destacamos do presente para nos recolocarmos, inicialmente, no passado em geral, depois em certa região do passado: é um trabalho tateante, análogo à preparação de um aparelho fotográfico. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos, assim, a simplesmente recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosidade que viria condensar-se; de virtual ela passa ao estado atual [...]. (Bergson, 1896, pp. 276-277 *apud* Deleuze, 2012, pp. 47-48).

Há, portanto, um “passado geral”, um passado ontológico<sup>6</sup>, no qual nos recolocamos quando buscamos uma lembrança – procedimento este que Deleuze (2012, p. 48) denominará como um “salto na ontologia” do Ser e da Memória imemorial. É somente em seguida que a lembrança ganhará, pouco a pouco, uma existência psicológica, perceptível à consciência. Ou seja, há primeiramente o reconhecimento de um passado particular no interior do “passado geral”, reconhecimento este que surge como uma “imagem” deste passado. É a passagem da memória pura à *imagem-lembrança*: de virtual, a lembrança passa ao estado atual, nos termos de Deleuze. Como este explica,

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente – daquilo que Bergson chama de “atenção à vida”. O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens-lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo. O quarto momento, o movimento mecânico do corpo, assegura a utilidade própria do conjunto e seu rendimento no presente. (Deleuze, 2012, pp. 60-61)

A imagem do passado se atualiza, então, no momento em que é convocada para atender ao presente. Neste sentido, é como se Dorian e seu retrato, juntos, “alegorizassem” a concepção bergsoniana da memória como um processo de construção do presente, já que as lembranças e os rastros das ações da personagem vêm ao presente [literalmente] na forma de imagem. O retrato funciona, portanto, como a própria memória, que une o espírito e a matéria – o que está ausente e o que está presente; como se ele fosse o próprio esquema mental que vai buscar, no passado das ações praticadas por Dorian, as lembranças que transforma em imagem – neste caso, no âmbito do visível, com contornos e cores.

Como vimos, este procedimento da memória é equiparado à “preparação de um aparelho fotográfico”, enquanto metáfora de um trabalho ativo – do presente – da busca por uma lembrança, e da sua atualização em *imagem-lembrança*. Apesar de o retrato de Dorian Gray ser pintado – e com todas as particularidades, sobretudo técnicas, do dispositivo fotográfico – essa imagem fotográfica, que também é um retrato, torna-se uma boa chave de interpretação<sup>7</sup>.

Ao comparar as imagens especulares à fotografia, Maria Augusta Babo (2009) afirma que ambas são reproduções fiéis ao modelo. Elas têm em si a iconicidade, isto é, a similitude com o representado. Esta iconicidade é o que permite a identificação do sujeito, ou seja, ela possui uma função unificadora do Eu (Babo, 2009, p. 148). É a duplicidade da relação identificatória, como criadora de uma imagem-de-si, que estrutura o próprio processo imaginário<sup>8</sup>. Mas se a imagem do espelho demanda a presença do corpo e dura o tempo da própria reflexão<sup>9</sup>, a imagem fotográfica denuncia a sua ausência – uma diferença entre o momento em que a imagem foi capturada e aquela em que é observada. Sem de todo eliminar o processo de identificação, há na fotografia uma contínua modificação do mesmo em outro. Ela mantém a representação identificatória mas também está sujeita à erosão do tempo, dado que o momento em que a imagem foi feita nunca coincidirá com aquele em que será observada.

<sup>5</sup> “Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.” (Bergson, 2006, p. 47)

<sup>6</sup> “(...) na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.” (Bergson, 2006, pp. 47-48)

<sup>7</sup> Mesmo porque “a fotografia é atormentada pelo fantasma da pintura – ela faz da pintura sua referência absoluta, paternal, como se ela mesma tivesse nascido do quadro” (Barthes, 2018, p. 87).

<sup>8</sup> Maria Augusta Babo chama a atenção para a função, por exemplo, dos álbuns de família, que celebram por cima das aporias temporais a imperceptível passagem do tempo. (Babo, 2009, p. 148)

<sup>9</sup> O que pode ser chamado de “eventualidade do ato de presença”, também comum à fotografia. (Babo, 2009)

A imagem deixa de remeter para a idealidade temporal do sujeito, para sua suposta essência (no caso de Dorian, esta essência idealizada está ligada à beleza e à juventude). A imagem fotográfica, aqui pensada como retrato, denuncia justamente a ausência do corpo ou do objeto retratado. Isto não elimina o processo de identificação entre a imagem e o modelo, mas denuncia a passagem do tempo – “aquilo que vejo esteve absolutamente presente e, todavia, já diferenciado”<sup>10</sup> – já que, como foi dito, o momento em que a imagem foi feita nunca coincide com aquele em que é observada. Assim, é possível comparar o retrato de Dorian à imagem fotográfica, pois pouco a pouco ele perde sua iconicidade, isto é, a essência idealizada da beleza e da juventude capturadas no momento em que foi feito.

O retrato passa então a designar um momento, um “fragmento de tempo, sempre já passado, momentâneo e evanescente” (Babo, p. 149). Há aqui o próprio paradoxo do registro fotográfico, que também se aplica ao retrato de Dorian Gray: a fixação do instante deixa de ser atemporal e passa a marcar bem sua passagem. Um desencontro entre o “eu” e a “imagem”, o desfasamento de “ser eu e já outro” (*ibid.*, p. 149) – aquilo que Roland Barthes chamou de “o regresso do morto”, a imagem viva de uma coisa morta, uma espécie de ressurreição (Barthes, 2018, p. 89). Barthes vai além: após se descobrir no retrato, o sujeito se veria como “Todo Imagem, ou seja, como a Morte em pessoa” (*ibid.*, p. 89), aproximando, de forma evidente, sua teoria da fotografia da imaginação poética de Oscar Wilde.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, há entretanto uma inversão feita pela narrativa: é a imagem que sofre com a passagem do tempo, enquanto o sujeito permanece o mesmo. O retrato perde a vida que o modelo conserva. Este aspecto é curioso e mesmo irônico na história, pois se o que aspira é a beleza e a juventude eternas, paradoxalmente, Dorian passa a se deparar diariamente com aquilo que evita a todo o custo: as marcas da velhice e da degradação pelo tempo, que aparecem progressivamente em sua imagem.

### 3. Envelhecimento e Morte: a experiência temporal de Dorian

Por mais que Dorian Gray se esquivasse do envelhecimento – um dos principais indícios que apontam para a finitude da vida – a figura da morte permeia o romance de Wilde. A primeira morte é a de Sybil Vaine, uma projeção momentânea e fugaz que o amor narcísico de Dorian faz em direção ao mundo exterior. No momento em que seu encantamento pela jovem atriz cessa, desiludida, ela se suicida. Nesta situação, Gray não foi o responsável direto, mas a morte aparece em decorrência de seu comportamento. A tragédia de Sybil não o mobiliza no sentido de pensá-la ou senti-la como uma perda. Ao contrário, Dorian se mantém na postura de espectador dos acontecimentos. Da maneira como conduz suas ações, ele nega toda forma de consciência moral e ética, tornando inviável qualquer possibilidade de “ser-no-mundo-com-outros”.

Em seguida, há o assassinato de Basil, aquele que pintou o retrato e que, portanto, seria o responsável pela maldição que Dorian carregaria pelo resto de seus dias. Neste caso, o protagonista do romance é o mesmo do assassinato, como uma alegoria edípica da morte do pai que causara toda sua tragédia (Mucci, 2009, p. 181). A terceira morte será a de James Vaine, irmão de Sybil, que após o suicídio desta passa a perseguir Dorian, ameaçando sua integridade física e o relembrando – para além da imagem em degradação – das maldades cometidas por sua alma.

É portanto através do outro, desse outro que é de facto eliminado da narrativa, que Dorian se aproxima da morte e que a morte se aproxima dele – por meio das mudanças em seu retrato. E numa espécie de delírio, utilizando-se do esquecimento momentâneo do ópio e dos prazeres da carne, ele tenta apagar seus antigos pecados com novos pecados (Wilde, p. 191). É-nos apresentado aqui um sujeito fechado em si: a dimensão da temporalidade aparece também como um elemento da recusa de Dorian à alteridade – e seu consequente isolamento afetivo e social.

Mas nessa repetição de atos perversos, sua imagem também continua a ser “alimentada”. O retrato torna-se, ao mesmo tempo, um lugar de materialização de sua memória e de seu desejo de esquecimento. Na verdade, Dorian transfere a memória para o quadro e busca fazer de seu corpo o lugar de esquecimento, de pura fruição do presente – o mesmo esquecimento que procura no ópio. Só que não existe uma memória pura, da mesma forma que não existe puro esquecimento. Por mais que seu corpo seja esvaziado das marcas de suas experiências, ele não é capaz de esquecê-las. Esta é sua grande tragédia: “Ele era prisioneiro do pensamento. A memória, como uma doença horrível, devorava-lhe a alma” (Wilde, p. 194). E à medida em que seu corpo também não acompanha o tempo natural da vida – considerado aqui como nascer, envelhecer e morrer – ele vive uma espécie de “eterno presente” na narrativa: cometendo os pecados, tentando esquecê-los, atestando a degradação de sua alma, mas inebriado com a conservação de seu corpo.

O “outro de si”, no romance, é sobreposto ao temor que a personagem manifesta diante do envelhecimento e da morte. E mais: o “outro de si” é o próprio envelhecimento e seu desdobramento natural, a morte. Isto significa que é a passagem do tempo – humano e social, se admitirmos que todos envelhecem e morrem à nossa volta – que aterroriza Dorian<sup>11</sup>. Sua vida se resume, então, a uma eterna repeti-

<sup>10</sup> Barthes escreve: “O noema da Fotografia será então “Isto-foi” ou o Inacessível. (...) aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator). Esteve lá e, contudo, imediatamente separado; esteve absolutamente, indesmentivelmente presente e, todavia, já diferenciado.” (Barthes, 2018, p. 87).

<sup>11</sup> Se fossemos por outro caminho, a partir da *modernidade*, tal como apresentada por Baudelaire, poderíamos dizer que Dorian não acompanha o imaginário e o tempo social de sua época: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e imutável” (Baudelaire, 1996, p.25). No entanto, quando define a figura do *dandy*, Baudelaire dá uma pista na qual a personagem se enquadra: “Uma nova espécie de aristocracia. O último rasgo de heroísmo na decadência. O dandismo é o sol poente: como astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia. A democracia afoga esses últimos representantes do orgulho humano” (*ibid.*, p.51). Seria a recusa de Dorian Gray em se deixar envelhecer - e, logo, morrer - uma metáfora para este declínio de uma aristocracia já decadente? Uma imagem da recusa de uma classe em se abrir para o novo, o diferente e, portanto, um outro tempo?

ção do mesmo – o que é revelado na narrativa quando seus pensamentos e ações no mundo se voltam exclusivamente para a manutenção de seu segredo.

Na questão da temporalidade propriamente dita, somos aqui remetidos a Santo Agostinho e à ênfase dada ao presente em suas reflexões sobre “o que é o tempo”, no Livro XI das *Confissões*<sup>12</sup>. Agostinho estabelece uma divisão do tempo em passado, presente e futuro no interior da própria alma humana – a chamada *tridimensionalidade da temporalidade da alma*. Em sua concepção, entretanto, a primordialidade das três instâncias temporais se distribuiria, “explodiria”, a partir de um centro: o presente. “Existem três tempos: o passado, o presente e o futuro. Ora, o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão (*contuitus* – teremos, mais adiante, o *attentio*); o presente do futuro é a expectativa”, escreve Ricoeur (2007, p. 364) ao citar Agostinho. Ele nos fala, portanto, do futuro como uma espera situada no presente, do passado como memória deste presente, e da ação que se dá precisamente no presente. É justamente este “triplo presente”, situado para Agostinho na alma, que organizaria nossa apreensão do tempo. Ou seja, o tempo é percebido enquanto está a decorrer; uma substituição da noção de presente pela de “passagem”, de transição. A multiplicidade do tempo está nas três instâncias temporais, ao mesmo tempo em que a vida se torna um tempo só, um presente absoluto.

Mas, ainda de acordo com Ricoeur, esta percepção da temporalidade faz do tempo humano a “réplica deficiente da eternidade divina, que é o eterno presente” (*ibid.*, p. 361). E mais: este presente eterno, divino, serve de contraponto e de contraste para o presente da alma humana. Assim, nosso presente sofre por não ser o eterno presente e necessitar da dialética das duas outras instâncias temporais (passado e futuro). E é neste tempo, nesta réplica deficiente do eterno presente, que provoca sofrimento à alma humana, que Dorian Gray parece viver: “Os verões sucediam aos verões, os junquinhos amarelos desabrochavam e morriam várias vezes, as noites de terror repetiam a história do seu opróbrio, mas ele permanecia inalterado” (Wilde, p. 144). Ou, ao menos, o tempo em que parece desejar viver, pelo pavor que sente tanto do futuro, enquanto o tempo do envelhecer, como de suas ações passadas, monstruosas – da memória desses atos impressa no retrato.

Outra visão do tempo, que rompe de maneira decisiva com a de Agostinho, é a de Heidegger e seu conceito de *ser-para-a-morte*. Nossa existência no mundo é aqui organizada num círculo temporal de “recuperação” e “projeção”, que está sempre rumo a um fim – isto é, nossa existência como um todo é sempre a de um *ser-em-direção-à-morte*. Ricoeur (2007, p. 367) destaca o facto de já na segunda secção de *Ser e Tempo*, intitulada “*Dasein* e a temporalidade”, Heidegger começar por reunir as problemáticas da totalidade (“o ser-todo possível do *Dasein*”) e a da mortalidade (“projeto existencial de um ser autêntico para a morte”). Seguindo esta percepção, tudo se definiria entre o *poder-ser total* e a própria finitude da vida. Desde já – e aqui está a ruptura com Agostinho – a dialética das instâncias da temporalidade é transferida para o tempo futuro. A “antecipação de si”, anunciada por Heidegger, encontra seu sentido no futuro que nós, humanos, temos todos em comum: a morte. É justamente a antecipação da certeza da finitude, a ameaça sempre iminente da morte, que orienta nossa experiência temporal para o futuro. E é dessa experiência, por sua vez, que Dorian Gray parece querer fugir mas não consegue,

pois seu retrato está sempre ali para lembrá-lo. A morte é, nesta interpretação, o que dá ordem aos acontecimentos da narrativa humana – e também à narrativa de Dorian Gray. É desta temporalidade que seu corpo, aprisionado num “eterno presente”, tenta escapar – mas de que sua alma, presa no quadro, é permanentemente refém. E aqui voltamos à ideia inicial, a de que o tempo se torna humano quando articulado de maneira narrativa – e até mesmo que o tempo humano está sempre em busca de uma narrativa. A narrativa [de Wilde], por sua vez, atinge seu significado máximo quando desenha as características da experiência temporal (Ricoeur, 2016).

#### 4. Considerações Finais

Ao escrever sobre “o difícil trabalho de apropriação do saber sobre a morte”, Ricoeur afirma que é no descompasso entre o “querer viver” e o “ter que morrer” que nós circulamos e orientamos nossas ações – e acabar com esta tensão é um trabalho contínuo de aceitação a que estamos todos submetidos, já que a morte é sempre heterogênea ao nosso desejo mais fundamental do “poder ser”, do querer viver (Ricoeur, 2007, pp. 369-370). Mas este é também um trabalho de alteridade, na medida em que é o destino comum a todos os seres humanos: “Seria esse o caso, se pudéssemos contemplar a ameaça de interrupção de nosso desejo como uma igualização equitativa: como todo mundo, antes de mim e depois de mim, tenho de morrer. Com a morte, acaba-se o tempo dos privilégios” (*ibid.*, p. 372). A empatia diante deste outro é, portanto, fundamental para que se possa olhar para a própria morte como algo inerente à vida. Ou seja, pensar sobre a morte significa também pensar a forma como vivemos no presente – e como vivemos em relação aos outros.

No caminho que passa pela morte do outro – outra figura do desvio – aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação como ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação de si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo e constitui, assim, uma etapa no caminho da “antecipação”. (*ibid.*, pp. 370-371)

Sob esta perspectiva, Dorian Gray, ao se recusar a olhar para seu *ser-para-a-morte* e perseguir a todo o custo um “eterno presente”, não realiza seu potencial de *ser-todo possível*, em termos heideggerianos. No limite, ele torna-se um “morto em vida” – já que também observamos um apagamento progressivo de seus afetos e uma desconexão com o mundo ao redor. Como ele próprio declara, “Não quero sujeitar-me às minhas emoções. Quero usá-las, usufruí-las e dominá-las. (...) Não posso repetir uma emoção. Ninguém pode, à exceção dos sentimentalistas” (Wilde, pp. 118-119). Mesmo o compromisso em satisfazer as próprias paixões vai se perdendo. Ele passa a detestar estar longe de casa, longe de seu retrato, com medo de seu segredo ser descoberto. O temor da morte se transforma, assim, também em indiferença à vida, nas palavras de Wilde. A “igualização equitativa”, anunciada por Ricoeur, é aqui

<sup>12</sup> “O que é o tempo”? Qual é a medida do tempo?”, questiona-se Agostinho no Livro XI, capítulos XIV-XXXI, das *Confissões*.

articulada de forma narrativa: será na morte que Dorian, finalmente, poderá se reconciliar com sua imagem, o outro de si – quando, na cena final, a personagem apunhala o retrato com uma faca e ambos, corpo e alma, acabam por se reencontrar na finitude. Dorian morre e o retrato, por sua vez, recupera sua iconicidade, isto é, a semelhança com o modelo original.

Quando entraram, encontraram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão como o tinham visto da última vez, em todo o esplendor da sua delicada juventude e beleza. Jazendo no chão, estava um homem morto (...). Um homem mirrado, engelhado, com uma cara hedionda.” (Wilde, p. 229)

Aqui, retomando Barthes, trata-se quase literalmente do “regresso do morto”, uma presença-ausência da beleza e da juventude de Dorian. E mesmo pertencendo à imaginação poética do autor, à maneira como os factos são agenciados na narrativa, a história de Dorian Gray contribui, à sua forma, para o que Ricoeur chamou de “apropriação do saber sobre a morte”; o que para ele é também parte do “dever de memória” e da questão fundamental de como tornar presente algo que, por definição, está ausente. É neste sentido que, voltando à premissa inicial, o tempo da narrativa de Wilde, apesar de subverter, reencontra o tempo da experiência humana. E, assim, terminamos por compartilhar do próprio esforço de Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (Temps et Récit), quando declara que: “A questão mais grave que este livro pode formular é saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas eternidade e morte” (Ricoeur, 2016, p. 147).

## 5. Referências bibliográficas

AGOSTINHO, S. (1980). **Confissões** (2a ed.). Abril Cultural.

BABO, M. A. (2009). A fotografia: um espelho da memória. Revista **ECO-Pós**, 12(2). 145-159. [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/954](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/954)

BARTHES, R. (2018). **A câmara clara**. Edições 70.

BAUDELAIRE, C. (1996). **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Ed. Paz e Terra.

BAUDELAIRE, C. (2012). **As flores do mal**. Nova Fronteira.

BERGSON, Henri. (2006). **Memória e vida (textos escolhidos por Gilles Deleuze)**. Martins Fontes.

DELEUZE, G. (2012). **Bergsonismo** (2a ed.). Edi-tora 34.

MUCCI, L. I. (2009). Metáfora e morte em “the Picture of Dorian Gray” de Oscar Wilde. **Gra-goatá**, 14(26). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33130>

RICOEUR, P. (1984). **Time and Narrative** (Vol. 1). The University of Chicago Press.

RICOEUR, P. (2007). **A memória, a história, o esquecimento**. Editora UNICAMP.

RICOEUR, P. (2016). **Tempo e Narrativa**. (Vol. I; 3a ed.). Martins Fontes.

WILDE, O. (2016). **O Retrato de Dorian Gray**. Relógio D'Água.