

A EFÊMERA BELEZA NO AUTORRETRATO DE DORIAN GRAY – UM OLHAR NA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICO EXISTENCIAL

THE EPHEMERAL BEAUTY IN DORIAN GRAY'S SELF PORTRAIT – A LOOK INTO THE EXISTENTIAL PHENOMENOLOGICAL PERSPECTIVE

Sidnei Eugênio de Oliveira¹
Aline Detoni da Silva²
Denise Dall Pozzo Terra³
Juliana Albertina Klein⁴

OLIVEIRA, S. E. de; SILVA, A. D. da; TERRA, D. D. P.; KLEIN, J. A. A efêmera beleza no autorretrato de Dorian Gray – um olhar na perspectiva fenomenológico existencial. **Akrópolis**, Umuarama, v. 28, n. 2, p. 101-119, jul./dez. 2020.

DOI: 10.25110/akropolis.v28i2.7708

RESUMO: Este artigo suscita explicar o romance “*O retrato de Dorian Gray*” de Oscar Wilde, o qual manifesta o belo e a busca pela eterna juventude. A obra exalta fatores característicos do protagonista que refletem, com admirável dose de verossimilhança ao autor, o processo de supervalorização da imagem em detrimento da consciência a contenção do prazer do Ser, a falta de sentimentos, a finitude, a sensação de vazio e a obsessão por poder. Promove, ainda, uma reflexão sobre os rasgos de ironia, sarcasmo e desencanto. A pesquisa adota a revisão bibliográfica e a análise de conteúdo, por constituírem indicadores primordiais para organizar este projeto sobre transgressão do conceito da psicologia, da arte, da sociedade e dos valores aqui inseridos. A escolha do livro se dá pela abrangente possibilidade da observação do objeto, visto que toda a apropriação auxilia na melhor análise do foco estudado, a humanidade, bem como na explanação de conceito do Ser, Projeto original, Consciência, Má-Fé e Liberdade. Ao fim, são expressas as considerações derivadas da análise postulada.

PALAVRAS-CHAVE: Ser; Projeto original; Consciência; Má-Fé e Liberdade.

ABSTRACT: This article attempts to explain the novel “The Picture of Dorian Gray” by Oscar Wilde, which deals with beauty and the quest for eternal youth. The work emphasizes characteristic factors of the main character that reflect, with an admirable dose of similarity to the author, the process of overvaluation of the image in detriment of consciousness and the containment of the pleasure of the Being, the lack of feelings, finitude, feeling of emptiness and the obsession with power. It also promotes a reflection on the traces of irony, sarcasm, and disenchantment. The research adopts a literature review and content analysis, since they constitute primordial indicators in the organization of this project regarding the transgression of the concept of psychology, art, society, and the values inserted therein. The choice of the book occurred due to the extensive possibility of object observation, since all appropriation helps in the best analysis of the focus of study – humanity - as well as in the explanation of the concept of Being, Original Project, Consciousness, Bad Faith and Freedom. At the end, it expresses considerations derived from the postulated analysis.

KEYWORDS: Being; OriginalProject; Consciousness; BadFaith; Freedom.

¹Discente do quarto ano de Psicologia da Universidade Paranaense – UNIPAR, Campus Cascavel. E-mail: sidneieugeniodeoliveira@gmail.com

²Discente do quarto ano de Psicologia da Universidade Paranaense – UNIPAR, Campus Cascavel. E-mail: detonisalinea@gmail.com

³Discente do quarto ano de Psicologia da Universidade Paranaense – UNIPAR, Campus Cascavel. E-mail: mcallterra@hotmail.com

⁴Docente e Coordenadora do Curso de Psicologia da Universidade Paranaense – UNIPAR, Campus Cascavel, Psicóloga Clínica, Especialista em Fenomenologia Existencial e Recursos Humanos. E-mail: julianaklein@prof.unipar.br

1 INTRODUÇÃO

[...] Nele pulsava a paixão da juventude. Mas estava a tornar-se consciente de si próprio. Era maravilhoso observá-lo. A beleza do seu rosto e a da sua alma fazia dele um ser admirável. Não importava como tudo acabava, ou estava destinado a acabar. Ele assemelhava-se a uma dessas graciosas figuras de um cortejo alegórico ou de uma peça, cujas alegrias parecem afastadas de nós, mas cujas tristezas emocionam o nosso sentido de beleza e as chagas são como rosas vermelhas [...] (WILDE, 1972, p. 9)

A inquietude da condição humana faz com que se interrogue sobre inúmeros aspectos da existência, pois tudo está em ato, a consciência é um Ser, cujo existir implica na sua essência, assim como o ciclo da vida e o medo da constatação da finitude. Ser eternamente jovem, como elemento inicial da existência e almejar seu prolongamento de uma forma ou de outra são ações adotadas por muitos para retardar o estágio final da existência, que é a morte. Conectado a esses aspectos apresentados, encontra-se o mito da imortalidade como objeto de destaque na literatura e nas artes em geral, que é a imortalidade como forma de transcender.

Sendo a busca pela eterna juventude algo intangível, o culto exacerbado pela estética surge como tema central deste artigo. Nele, faz-se referência ao personagem mais aclamado pela literatura de Oscar Wilde, Dorian Gray, da obra o “*O Retrato de Dorian Gray*”, aquele que historicamente quis transcender a morte e alcançar a beleza inacessível em sua finita existência por meio de um pacto demoníaco, concedendo a sua alma a fim de mantê-lo eternamente jovem e belo.

Pode-se então compreender sobre a morte que “[...] não sou livre para morrer, mas sou um livre mortal” (SARTRE, 1999, p. 671), e assim “Não poderíamos pensar a morte, nem esperá-la, nem nos armarmos contra ela; mas também nossos projetos, enquanto projetos – não devido à nossa cegueira, como diz o cristão, mas por princípio – são independentes dela” (SARTRE, 1999, p. 671).

Em relação ao belo, Sartre direciona para uma concepção imaginária da beleza, o que faz o indivíduo problematizar se ela estaria

totalmente desconectada da realidade. Como o próprio, reconhece-se a beleza parecer excluída do real, já que se constrói num valor exclusivamente imaginário que solicita uma “nadificação do mundo em sua estrutura essencial” (SARTRE, 1996b, p. 251). No entanto, na obra “O imaginário”, sem que isso esbarre em uma contradição, Sartre também reflexiona sobre uma ligação entre o imaginário e o mundo concreto. De fato, segundo o filósofo francês, o real e o imaginário estão juntos, pois “toda situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como uma ultrapassagem do real” (SARTRE, 1996b, p. 243). E uma consciência que “mantém o mundo como fundo nadificado do imaginário” (Id.Ibid). A partir disso, pode-se verbalizar que, mesmo que a beleza seja imaginária e só se permita a uma “Contemplação estética” (Id.Ibid) (p. 251), isso não compreende que ela seja obrigatoriamente alienada; pelo contrário, é possível encontrar ligações estruturais entre esse valor imaginário e o mundo concreto. Na vida de Dorian Gray, a busca pela beleza eterna apresenta-se como um desejo insano, porém mantém uma articulação concreta com a realidade na situação em que é concebida. Nessa perspectiva, busca-se então aqui apontar uma concepção de beleza que germina da vida concreta, ou seja, da relação do ideal de beleza para o jovem, além de direcionar suas escolhas por meio do seu Ser-no-Mundo.

O romance de Oscar Wilde (1854-1900) “*O Retrato de Dorian Gray*” (1890) objetiva dialogar, considerando a relevância dos elementos no construto dessa narrativa, intencionando demonstrar as vivências do personagem, bem como sua relação com a finitude, o projeto inautêntico de má-fé e as suas escolhas, a angústia, a consciência e a liberdade materializadas na obra.

A justificativa para escolher esse autor inglês surge da grande admiração pela obra “*O retrato de Dorian Gray*” e pelo misterioso enredo envolvente, associado à riqueza e à diversidade de fatos, aspectos e elementos que a permeiam, o fenômeno psicológico. E, reconhecendo a riqueza da obra como objeto de estudo, limitar-se-á em apresentar uma possível compreensão do personagem Dorian Gray.

Assim, a partir do suporte teórico de autores que versam sobre a linguagem e a psicologia, foi adotada a metodologia da revisão

bibliográfica e da análise psicológica e, como base, a teoria fenomenológico existencial. Além disso, foi utilizada a literatura fenomenológico existencial e seu método analítico. A teoria e a semiótica desta pesquisa fundamentam-se nos estudos de Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Paulo Perdigão, Oscar Wilde, entre outros. Enfatiza-se que a pretensão é apresentar brevemente a vida e a obra de Oscar Wilde tendo em vista a síntese do autor e do personagem, apresentando Dorian Gray como um Ser-no-Mundo. Entretanto, não se está cristalizando o conhecimento explanado neste trabalho, mas demonstrando uma visão nas perspectivas possíveis sobre os fenômenos analisados.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA E A OBRA DE OSCAR WILDE EM “O RETRATO DE DORIAN GRAY”

A obra “*O Retrato de Dorian Gray*” traz influências góticas e da estética decadentista, descreve a inquietação do autor em relação à hipocrisia da era vitoriana na Inglaterra. Uma época de contradições: prosperidade econômica, porém péssimas condições de vida para os trabalhadores; preservação do puritanismo, enquanto a prostituição era disseminada e tolerada. A obra escancarava a realidade que a sociedade não queria admitir.

Dedica-se neste ato o que se considera importante e conveniente explorar e descrever, a vida e obra de Oscar Wilde e a sua produção artística. A abordagem se dá no único romance do autor, por muitos estudiosos compreendidos como uma panorâmica do esteticismo, a qual apropria-se sobre o autor se faz essencial para um repleto entendimento literário. Sendo assim, discorre-se, especificamente, sobre o livro e como impactou em seu lançamento na época, além da importância do escritor irlandês na conjuntura política e cultural do final do século XIX.

Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde, conhecido como Oscar Wilde, é um autor cujas concepções sobre arte e criatividade provêm de uma nação de grandes poetas. Wilde era visto negativamente pela sociedade puritana da Inglaterra como um homem não associado ao conformismo preestabelecido ao ponto de ter seu nome inserido na lista de pessoa não grata de forma marcante, sendo condenado e preso pelo tribunal Britânico.

Oscar Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, em 16 de Outubro de 1854, era o segundo de três filhos. Seus pais, William Robert Wilde, um médico, e Jane Francesca Elgee, uma poetisa, eram membros da burguesia irlandesa, protestantes e nacionalistas ferrenhos.

Traz-se no ensejo para este trabalho algumas considerações sobre a sua graduação e principais obras. Oscar Wilde iniciou seus estudos no *Portora Royal School* (1864-1871) e no *Trinity College* (1871-1874) de Dublin, onde protagonizou seus estudos helenísticos e latinos. Devido a esse destaque, ganhou uma bolsa de estudos para Magdalen College de Oxford (1874), local em que angariou o prêmio “*Ne digate*” pelo seu poema “*Ravenna*” (1878).

Casou-se com Constance Lloyd (1859-1898). Porém, esse episódio em específico é contrastado por HOLLAND (2001, p.113):

Por vezes supõe-se que Oscar só se casou com Constance para calar os rumores a respeito da sua possível homossexualidade e para fazer jus a um ganho regular. [...] Especular se ele estava ou não verdadeiramente apaixonado por ela parece ser perda de tempo. Ninguém, a não ser um cético, poderia ler a carta que escreveu a ela de Edimburgo seis meses após o casamento e continuar acreditando que tudo não passava de armação [...].

As palavras de Holland (2000) são esclarecedoras quanto a esse tópico, para fechar essa especulação sobre sua homossexualidade:

Nesse meio tempo, a natureza, como Oscar sempre desejara, imitou a arte e entrou na vida de Oscar sua Nêmesis, seu próprio Dorian Gray na forma de Lord Alfred “Bosie” Douglas, [...] Pouco depois se tornaram amantes. [...] Ele não fez questão de esconder seus sentimentos, convidando-o constantemente para jantar, enviando-lhe cartas, telegramas e presentes dos mais variados tipos (HOLLAND, 2000, p. 138, 140, 141).

Suas principais obras são: “*O Fantasma de Canterville*” (1887); “*O leque de Lady Windermere*” (1892); “*A importância de ser prudente*” (1894); “*Salomé*” (1893) e a obra inspiradora deste artigo, “*O Retrato de Dorian*”

Gray” (1890).

A produção do romance “*O Retrato de Dorian Gray*” possui um fato interessante sobre o contexto e a forma como foi concebida. A obra fora encomendada por Joseph M. Stoddart em nome da *Lippincott’s Monthly Magazine*. O trecho seguinte de Toffoli (2013, p.11) dá concepções desta obra ímpar da literatura inglesa e mundial:

Único romance de Wilde, “*O Retrato de Dorian Gray*” (*The Picture of Dorian Gray*) foi encomendado por Joseph M. Stoddart, em nome da *Lippincott’s Monthly Magazine*, revista de crítica literária americana, que publicava obras originais, artigos gerais e crítica literária. Em 1889, Stoddart tinha a intenção de fazer uma versão britânica da revista, com editor e colaboradores britânicos, por isso, solicitou a Wilde um romance que esclarecesse os ideais do Esteticismo defendidos por alguns escritores, especialmente na Inglaterra.

A obra “*O Retrato de Dorian Gray*” é um depoimento de Oscar Wilde, colhido por meio de supostas cartas do autor, nas quais admite a existência de elementos autobiográficos em seu romance. As palavras de Holland (2000, p.125) pontuam este sentido:

[...] Oscar no ano em que começou a trabalhar em *Dorian Gray*, em 1889. Em uma carta, admitiu certos elementos autobiográficos no romance. “Basil Hallward é o que penso que sou. Lord Henry é o que o mundo pensa de mim. Dorian é o que eu gostaria de ser, outra época, talvez.” Foi bom que Edward Carson não tenha tido acesso a essa carta durante o julgamento.

Sobre a crítica da obra, existem duas vertentes de aceitação da primeira publicação da obra, que se deu em 20 de julho de 1890 na Revista *Lippincott’s*. A versão movimentada nos Estados Unidos é considerada como a primeira vertente de aceitação, sendo esgotada rapidamente. Porém, a versão inglesa, a segunda vertente, foi severamente criticada, o que obrigou Oscar Wilde a escrever uma série de adaptações para que fosse suavizada a conotação mais agressiva da obra e, conseqüentemente, que fosse aceita pela sociedade. Sobre isso TOFFOLI (2013) exemplifica tais modificações na obra:

Como resposta a péssima recepção da crítica inglesa, Wilde escreveu diversas cartas que são muito úteis para a compreensão de suas posições estéticas. [...] Essas mudanças incluem um prefácio para a obra, publicado um mês antes da edição em livro. [...] De acordo com Lawler (1978), houve entre as edições uma diminuição da importância de Basil na história e aumento da participação de Sybil, especialmente por meio dos capítulos incluídos que desenvolvem cenas de sua família [...] (TOFFOLI, 2013, p. 14, p.15).

Oscar Wilde afrontava a sociedade vitoriana, composta por convenções moralistas e sociais relacionadas a preceitos religiosos, cultivadora da excentricidade, do histrionismo e da exibição pública de seus comportamentos mundanos, associada à realização homoerótica.

No mesmo ano que publicou seu único romance, o escritor conheceu e apaixonou-se perdidamente pelo lorde Alfred Douglas, vulgo Bosie, o qual foi responsável por um longo processo judicial entre seu pai, Marquês de Queensberry, e o escritor. O julgamento ocasionou a condenação de Wilde a dois anos de prisão por sodomia.

Foram utilizadas como provas de acusação no processo, trechos da obra “*O Retrato de Dorian Gray*”, assim como as cartas de Wilde para Alfred e depoimentos de garotos de programa. Durante o julgamento, reafirmou sua posição de mártir da homossexualidade por meio de suas confissões. O escritor transformou-se em seus personagens, as histórias eram traduções livres de si mesmo e de sua vida privada. Tudo o que não poderia dialogar para a sociedade transcrevia em suas obras como fragmentos libertadores de suas paixões e dores. Wilde foi detido e condenado a trabalhos forçados, sua falência foi decretada. Constance o abandonou e proibiu-o de ver os filhos os quais tivera em matrimônio. No confinamento, percebeu que a liberdade que usufruía não passava de uma farsa. Ainda na prisão, escreveu mais duas notáveis obras: “*A Balada do Cárcere de Reading*” e “*De Profundis*”, uma carta ao lorde Alfred Douglas.

Em 1897, foi libertado e teve breve passagem por Londres. Mudou-se para a aldeia de Berneval, França, onde assumiu o

pseudônimo de Sebastian Melmouth. Wilde retomou o contato com Lorde Douglas, porém este o abandona. Em novembro de 1900, o escritor morre em razão de meningite e “*cholesteotoma*” em um quarto deplorável de um hotel de Paris.

3 DORIAN GRAY: UM SER-NO-MUNDO

A composição do Ser de Dorian Gray é estruturada continuamente na medida em que ele se faz pelos seus impulsos, paixões e desejos na experiência vivenciada. No entanto, o personagem é um ser social, coletivo, universal e, simultaneamente, permanece sendo um ser único, singular, que apresenta os estigmas culturais da elite social, do contexto histórico em que viveu e da sua apropriação subjetiva, os quais o tornam alguém específico. O seu movimento compreende aspectos singulares, almejando uma síntese universal: “A compreensão nada mais é do que minha vida real, isto é, o movimento totalizador que ajunta a meu próximo, a mim mesmo e ao ambiente na unidade sintética de uma objetivação em curso” (SARTRE, 1960, p. 97).

Em reflexão a respeito da complexidade de definir o Ser, Martin Heidegger (1889-1976) afirma:

É que o Ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa. O Ser só pode ser determinado a partir de seu sentido como ele mesmo. Também não pode ser comparado com algo que tivesse condições de determiná-lo positivamente em seu sentido. O Ser é algo derradeiro e último que subsiste por seu sentido, é algo autônomo e independente que se dá em seu sentido (HEIDEGGER, 1997, p. 13).

Heidegger fala de um Ser que, existindo em um determinado tempo, não deixa de sofrer as influências históricas da época em que vive, ou seja, do tempo em que o Ser existe. Este movimento entre o Ser e o tempo é o eixo da visão heideggeriana do homem:

Persiste o fato de que, na acepção de Ser e estar no tempo, o tempo serve como critério para distinguir as regiões

e modos de Ser (...). Se o Ser deve ser apreendido a partir do tempo e os diversos modos e derivados do Ser não só são de fato compreensíveis em suas modificações e derivações na perspectiva do tempo e com referência a ele, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal” (...). (...) Porque só o Ser pode ser compreendido, sempre e cada vez, na perspectiva e com referência ao tempo, também a resposta à questão do ser não pode ser dada numa sentença isolada e cega (HEIDEGGER, 1997, p. 46, p. 47).

Nesse propósito, o filósofo alemão emprega a expressão composta “Ser-no-Mundo” (HEIDEGGER, 1997, p. 170). Por outro lado, Heidegger não descarta o fato de que o “Ser-no-Mundo” implica a convivência social:

O “com” é uma determinação da presença. O “também” significa a igualdade no Ser enquanto Ser-no-Mundo que se ocupa dentro de uma circunscrição. “Com” e “também” devem ser entendidos existencialmente e não categoricamente. Na base desse Ser-no-Mundo determinado pelo com, o mundo é sempre o mundo compartilhado com os outros. O mundo da presença é mundo compartilhado. O serem é Ser-com os outros (HEIDEGGER, 1997, p. 170).

Heidegger pontua que o Ser existe e, ao longo do tempo, deixa de existir no momento da sua morte, como mostra Michel Haar:

Heidegger parece opor Ser e Existência. O ser, o tornar-se ente-subsistente na existência, seria então a recaída última na existência. Ou ainda, uma outra interpretação: quando deixo quase de existir, estando a morrer, reúno a minha pura possibilidade de Ser, que está mesmo a desaparecer. Ou ainda, sou o que sou, sou idêntico a mim, apenas à morte e, portanto, a morte precede-me sempre como o tempo aberto onde não estou ainda, mas em que hei-de estar. Para o Dasein o ser é tempo (HAAR, 1997, p. 35).

Assim, para o filósofo, cada ser tem

um devir, uma expressiva dinâmica, e não uma essência que apresenta o que é em cada circunstância e decisão que toma. Refere-se a uma definição existencialista, e não essencialista do Ser. Por outro lado, Heidegger contribui que este não pode ser desmembrado em alma, corpo e espírito, tal como já preconizavam Aristóteles, Blaise e Pascal, mas tem de ser encarado como uma unidade:

Quando, porém, se coloca a questão do ser do homem, não é possível calculá-lo como soma dos momentos de ser, como alma, corpo e espírito que, por sua vez, ainda devem ser determinados em seu ser. E mesmo para uma tentativa ontológica que procedesse desta maneira, dever-se-ia pressupor uma ideia do ser da totalidade (HEIDEGGER, 1997, p. 85).

Pode-se considerar que a complexidade da definição do Ser humano, exposta nesta visão diacrônica do pensamento filosófico sobre o Ser, vai se fazendo maior com a passagem dos séculos e sobretudo com o surgimento das facticidades. Compreende-se que a consciência está projetada na obra "*O Retrato de Dorian Gray*" aqui em análise, nomeadamente na questão do tempo que domina e leva à totalidade de Dorian Gray.

Nesse momento, é enfatizada a importância de descrever o personagem Dorian Gray e a sua historicidade para a total compreensão sobre o objeto de estudo em questão. E, para isso, a pesquisa para descortinar sua origem na perspectiva da fala dos personagens presentes na obra e do próprio autor Oscar Wilde foi minuciosa.

A sua figura amorenada e romanesca, cheia de uma certa expressão fatigada, o interessava. Havia qualquer coisa de absolutamente fascinante na sua voz lânguida e velada. As mãos mesmo, suas mãos frescas e brancas lembrando flores possuía um encanto curioso. Tal como a voz elas pareciam músicas, pareciam ter uma linguagem particular. Aterrorizava e era vergonhoso temer [...] Fora necessário o aparecimento do desconhecido para revela-se a si mesmo. O sentido de sua própria beleza surgiu como uma revelação. Até então nunca a perceberá (WILDE, 2014, p. 40).

A história da sua infância não é retratada pelo protagonista da obra, no entanto, Oscar Wilde utiliza-se de um personagem secundário, o que tornou possível fazer uma leitura vivencial pelas memórias do tio de Lorde Henry, o Lord Femor, um solteirão jovial que apresentava modos um tanto rudes, a quem o mundo a sua volta descrevia-o como egoísta, porque dele não recebia nenhum benefício especial, mas que era de uma generosidade validada pela alta sociedade. Em conversa com o seu sobrinho, relata lembrar com facilidade de como se fosse ontem esse fato, e até no batizado de Dorian se fez presente. Questionado sobre a sua genitora, prazerosamente disse tê-la conhecido intimamente e que a sua beleza hipnotizante ainda era viva em sua mente.

Considera-se importante destacar o relato do tio de Lorde Henry, pois Dorian constrói sua relação a partir dos mesmos predicados conferidos à mãe: beleza, jovialidade e pureza que, tal como à mãe, também permeiam as relações com a burguesia, possibilitando o acesso a espaços e lugares luxuosos.

Dorian Gray é um personagem de misteriosa beleza jovial, que fora possivelmente herdada de sua mãe, além de humildade reconhecida. Por sua beleza incontestável e personalidade doce, gentil e amável, ele torna-se a inspiração do pintor Basil Hallward, que o retrata em uma bela obra. Filho de uma rapariga - expressão pejorativa utilizada pela sociedade da época que a julgava - de beleza extraordinária, Margaret Devereux deixava todos os homens da aristocracia da época desvairados. Até que fugiu com um subalterno de um regimento de infantaria, um dito zé-ninguém. Porém, o pobre-diabo morreu num duelo em Spa alguns meses após o casamento. O pai Kelso o odiava, considerando-o um cão de má raça. Correu um fato desagradável acerca disso. Dizia-se que o senhor Kelso contratou um miserável aventureiro, um belga abrutalhado, para insultar o genro em público, pagou-lhe para matá-lo, o que o tal indivíduo fez: trespassou-o como a um passarinho. O episódio foi abafado, o senhor trouxe a filha de volta com ele para casa, mas ela deixou de lhe falar. Foi uma tragédia. A mãe de Dorian também morreu depois, no espaço de um ano, deixando o filho à mercê da solidão e da tirania do velho e insensível Lorde Kelso. O Lorde mandou construir um compartimento grande, bem proporcionado, em sua casa, feito

especialmente para o pequenino neto Dorian Gray que, pela sua estranha aparência com a mãe, fez com que sempre odiasse o menino e desejasse mantê-lo à distância. Era, de fato, um passado interessante. Definia o garoto tornando-o, por assim dizer, mais irretocável. Por trás da delicadeza, havia sempre alguma situação trágica. O mundo tinha de sofrer as dores do parto para que pudesse nascer a flor mais significativa. O avô falece e Dorian assume a sua herança. Essa é a história da ascendência que, apesar de lhe ter sido descrita de forma crua, causara certa perturbação à sociedade da época, por sugerir-lhe misteriosamente perante a elite.

O personagem da análise em questão tem como desejo alcançar a eterna beleza e a juventude, fazendo disso seu projeto de vida, visto que compreende que somente por meio dela terá acesso a uma vida melhor. Um dos momentos em que é possível considerar que Dorian absolutiza essa forma de Ser-no-Mundo é a absorção da história materna, sendo que, quando lhe é apresentada, é então significada pelo jovem como um dom que deve ser aproveitado, e não desperdiçado, como fizera a mãe. As relações que apresenta com o outro também permeiam a construção de seu projeto, pois sempre são mediadas pela sua beleza e jovialidade.

Em “O Ser e o Nada” (1943), Sartre coloca dois tipos de seres: O Em-si e o Para-si. O ser-Em-si é um ser nele introspectivo, isto é, um ser cerrado, opaco e sem estrutura. O Em-si é, já está constituído, não faz movimento próprio, porque não existem possibilidades nele, ele só é. Pode-se compreender o ser-Em-si, a metafísica, primeiro pelos motivos anteriores e depois porque não há relações, e, por isso, nada pode derivar dela.

Mas o ser-Em-si tampouco pode derivar de um possível. O possível é uma estrutura do Para-si, ou seja, pertence à outra região do ser. O ser-Em-si é supérfluo, ou seja, que não se pode derivá-lo de nada, nem de outro ser, nem de um possível, nem de uma lei necessária. Incruiado, sem razão de ser, sem relação alguma com outro ser, o ser-Em-si é supérfluo para toda a eternidade (SARTRE, 2008, p. 40).

A principal característica do ser-Em-si é o seu isolamento. Isso não se refere a sua não

existência; ao contrário, ela existe em si mesma. A compreensão primária de Sartre a respeito do ser-Em-si está ligada com os objetos presentes no mundo, posto que eles já estão datados e formulados previamente e projetados em sua funcionalidade. Sendo assim, os objetos nada mais são do que aquilo que ele é, ou seja, sua essência já é predestinada a uma determinada utilidade.

Olho esta folha em branco, colocada sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se oferecem ao meu olhar como existências que posso apenas constatar e cujo ser não depende de modo algum do meu capricho. Elas são para mim, não são eu. Mas elas tampouco são outrem, isto é, não dependem de nenhuma espontaneidade, nem da minha, nem da de uma outra consciência. Estão presentes e inertes ao mesmo tempo. Essa inércia Antropologia existencial no pensamento de Jean-Paul Sartre do conteúdo sensível, tão frequentemente descrita, é a existência em si (SARTRE, 1987, p. 50).

O ser-Em-si é o ser do fenômeno. “O fenômeno” – escreve Sartre (2008, p. 18) – “é o que se manifesta, o ser manifesta-se a todos de algum modo, pois dele podemos falar e dele temos certa compreensão”. Portanto, o Em-si tem consciência dele, sendo que já está concebido. Só é possível atingir a consciência devida, o Ser conhecido ser diferente do Ser que conhece, essa relação implica um sujeito (Para-si) e o objeto (Em-si).

A existência de Dorian Gray é compreendida não em uma temporalidade linear, ou seja, ele puramente é. Esses conceitos temporais são dimensões intimamente humanas, pois o Para-si existe de forma temporal em um dado contexto histórico. O jovem se revela na condição de vida no movimento temporal, e não há outro modo de executá-lo neste processo senão vivendo-o. Sartre afirma que o ser-Em-si é sem temporalidade. No entanto, ele não é nem passividade nem atividade. Tais movimentos são praticados somente por uma consciência. Portanto, o ser-Em-si, em uma definição clara e objetiva, simplesmente é.

A vida temporal e a autonomia do Para-

si denotam a liberdade humana, mesmo ele sendo limitado pela condição tempo-espaco e pelo seu aspecto biológico, o que não pode fugir da liberdade. Devido a essas limitações, Dorian Gray não tem possibilidade para mudar que está condenado a ser livre. No entanto, Sartre afirma: “O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como é concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz” (SARTRE, 2014, p. 25). Ou seja, não importam as particularidades que fazem a própria existência, mas o que o indivíduo faz com essas determinações.

Uma característica do Para-si é sua temporalidade. Além da temporalidade, outro ponto relevante do Para-si é a sua espontaneidade.

Mas a mudança pertence naturalmente ao Para-si, na medida em que esse Para-si é espontaneidade. Uma espontaneidade da qual se pode dizer: ela é, ou simplesmente, esta espontaneidade deveria deixar-se definir por ela mesma, ou seja, deveria ser fundamento não só de seu nada como também de seu ser, e, simultaneamente, o ser iria recuperá-la para fixá-la em algo dado. A espontaneidade posiciona o que era não pode ser o mesmo ao qual está atualmente presente (SARTRE, 2008, p. 207).

A espontaneidade é própria do Para-si. Primeiramente, significa a mobilidade perante a construção da essência humana e, em seguida, a contingência que o Para-si enfrenta em sua vivência. A espontaneidade impressa no indivíduo a condição de uma transformação constante, ou seja, a frequente modificação que o sujeito realiza em sua vida. A leitura de Para-si designa, sobretudo, para um não-ser. Essa é uma compreensão primária quando Sartre diz que a existência precede a essência. Esse não-ser não é uma preposição inanimada; pelo contrário, ela é a condição que permite o Para-si eleger como formará sua existência. Nesse sentido, o não-ser adquire um aspecto de possibilidade pelo simples fato de que o Para-si é o possuidor da capacidade de decisão, e essa deliberação é puramente subjetiva.

O jovem Gray, principiante na alta sociedade, assim que completara maior

idade, fora recepcionado pela curiosidade da aristocracia inglesa, a qual logo o categoriza como um rapaz de beleza extraordinária e de semblante enigmático. Quando o pintor Basil Hallward, em um jantar beneficente ofertado pela alta sociedade, depara-se pela primeira vez com o jovem, empalidece, apoderando-se de uma estranha sensação de terror. Sentia que tinha avistado alguém de personalidade tão fascinante que permitiria a ele absorver todo o seu Ser, toda sua alma e toda sua arte. Não queria nenhuma influência externa em sua vida pelo seu temperamento independente. Foi sempre senhor de si mesmo, pelo menos sempre o fora até encontrar Dorian Gray. A essência de sua maior obra-prima estava por vir: logo convidou Dorian para pousar de inspiração para um novo trabalho. Pode-se perceber essa relação quando o jovem se aproxima do pintor em seu ateliê, aceitando o convite de se exibir como modelo.

Oscar Wilde transpõe sensorialmente de forma brilhante o cenário, que veio a ser o encontro impactante dos personagens que compõem a existência do protagonista. Este descreve como um ambiente inundado pela fragrância opulenta das rosas e de um aroma denso do lilás. Nele, o pintor acolhe seu amigo lorde Henry Wotton, dos tempos acadêmicos, que, debruçado no divã de alforjes persas, pronuncia estar de frente da melhor obra-prima, o mais belo retrato dos tempos modernos. Ao centro da sala, preso a um cavalete armado, o retrato de um Ser de beleza sublime e, diante dele, a uma pequena distância, aproxima-se o fascinante encanto entorpecente de um ar jovem em cima de um estrado, o qual exala candura e, por vezes, um exacerbado mistério que hipnotiza os mortais. Era Dorian Gray, a inspiração do artista que o define:

Inconscientemente ele defini para mim as linhas de uma escola e que uniria a paixão do espírito romântico a perfeição do espírito grego. A harmonia do corpo e da alma que sonho! [...] Nós na nossa cegueira separamos estas duas coisas para inventar um realismo vulgar e uma idealidade vazia! (WILDE, 2014, p. 22).

Enfatiza-se no ato que o encontro, por um acaso extraordinário no atelier, despertou o fascínio de lorde Henry Wotton pelo filho do amor e da morte, assim como já definira Dorian Gray.

Ele o via como um rapaz maravilhoso em graça e pureza impoluta da infância, que poderia vir se tornar um titã ou um brinquedo, que por uma pena a beleza estivesse destinada a fenecer. Lorde Henry expõe suas ideias hedonistas, pregando que a vida deve ser vivenciada intensamente enquanto se tem juventude e beleza, pois o verdadeiro mistério do mundo é o visível, e não o invisível. Em sua percepção, o jovem tinha os deuses que lhe foram favoráveis, mas o tempo tem ciúmes e faz guerra à primavera dos seus anos.

Lorde Henry olhou-o atentamente. Era, na realidade, maravilhosamente belo, com seus lábios vermelhos finamente trançados, seus olhos francos e azuis, e sua cabeleira crespa e loura. Havia algo em seu rosto que inspirava imediata confiança. Ali estava todo o ardor da juventude unido à pureza ardente da adolescência. Notava-se que toda a sociedade não a tinha ainda manchado. Não era sem razão que Basil adorasse-o (WILDE, 2014, p. 37).

Assim que o retrato foi rematado no ateliê diante de atentos olhares, o jovem Gray estremeceu, como se tivesse despertado de um sonho, e deslumbrou-se com a própria imagem concretizada. No ato, viu-se pela primeira vez objetificado pelo que o pintor Basil o fez e com os galanteios exacerbados do lorde Henry, os quais o colocam como Ser categorizado no mundo. Surge-lhe então a sensação da sua própria beleza idêntica à de sua mãe, seguindo-o como uma revelação que nunca sentira antes, assumindo esse espaço como para a constituição do seu Ser e a complexa definição. Dorian assume a identidade do belo enquanto ser de possibilidades. Agora ele é belo e só e suas escolhas começam a circular em torno daquilo que a beleza lhe pode proporcionar e, principalmente, aguçá-lo o medo de perdê-la.

Na intencionalidade da consciência, o movimento de Dorian não é do princípio subjetivo de unificação da consciência. Contrariamente, é a expressão da transcendência do próprio objeto apropriado por ele: “O objecto é transcendente às consciências que o apreendem e é nele que se encontra a sua unidade” (SARTRE, 1994, p. 47). Sendo assim, ao mesmo tempo existe entre a consciência e o mundo para que ele possa Ser, o que implica uma exterioridade de ambos

à própria consciência.

A realidade compõe-se nesse exceder-se simultaneamente no tempo que se faz a consciência e o mundo, pois “[...] ser é estourar no mundo, é partir dum nada de mundo e de consciência para subitamente se-estourar-consciência-no-mundo”, (SARTRE) (1968, p. 29). A consciência se personifica em um Eu individualizante, mas foge de si mesma, excedendo-se como intencionalidade. Embora não seja possível prever todas as consequências e articulações de um ato, a ação como intencionalidade pressupõe, necessariamente, “[...] o reconhecimento de um ‘desideratum’, [...] ou uma negatividade” (SARTRE, 1997, p. 537), pois a intencionalidade persiste, de certo modo, na busca de ajuste do resultado à intenção. Toda a formação de Dorian Gray está intrinsecamente conectada à intencionalidade, já que o jovem afirma sua própria existência no conjunto de seus atos: antes e depois da ação, para ele, somente há a liberdade, cujo fato se faz no deparar das liberdades situadas historicamente. Cabe compreender que tal projeto de liberdade e de intencionalidade não está pronto e acabado. O jovem necessita conquistar permanentemente por meio das ações éticas, políticas, estéticas, afetivas, literárias e educativas.

Sartre fundamentou-se da máxima “A existência precede a essência” para desenvolver seu existencialismo. E isso “significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida” (SARTRE, 2014, p. 25). Compreende-se assim que a existência de Dorian Gray inicialmente é o nada, ou seja, ele nasce desprovido, uma vez que é lançado em um mundo sem significado prévio. E só com as próprias vivências da sua realidade existente que pode, enfim, construir sua essência. Em relação à semelhança da beleza de sua mãe e, apesar da influência dos amigos e de toda a sociedade inglesa que cultua o belo, Dorian Gray é um ser livre que faz a sua escolha de viver com sua beleza, aproveitando tudo o que essa característica pode lhe proporcionar.

Nesse sentido, é por meio da liberdade que o Ser pode escolher as ações e as tomadas de decisões. “Ser livre é fazer escolhas concretas” (PERDIGÃO, 1995). Para o indivíduo fugir dessa liberdade, usa artimanhas que mentem a si mesmo para não precisar acreditar que é responsável pelos seus atos; portanto, o homem nega a existência da liberdade.

Dorian Gray faz-se afirmando suas escolhas livres, assim ele é produto de sua liberdade, pois é na ação livre que escolhe o seu Ser, que se constrói enquanto sujeito, que se cria sua essência. Todavia, o homem é a existência, e não a essência. O jovem se constrói ao longo de seu existir e, ao mesmo tempo, se confronta com outros sujeitos existentes na mesma condição: outras liberdades que tentam realizar-se também (GONÇALVES, 2012), ou seja, “minha liberdade é ameaçada pela liberdade alheia” (PERDIGÃO, 1995, p. 146).

Portanto, Dorian Gray opta absorver o quanto a beleza é fundamental e constata o quanto é belo e o quanto a beleza é efêmera. Com efeito, o personagem é abocanhado por uma gama de sensações e, por um momento, demente, grita aos quatro ventos que tem inveja do retrato que foi pintado, pois na obra permanecerá eternamente jovem, eternamente belo, enquanto ele ficará velho e arruinado pelo tempo. O jovem Gray tem, no ato, os olhos cobertos por uma névoa de lágrimas e uma mão de gelo lhe pousara no coração. Nesse episódio, prova de uma dolorosa angústia, acutilante como uma faca que fez vibrar cada fibra delicada do seu Ser, que o entristeceu e, com sagacidade e sabedoria, expressa desvairadamente o desejo da eterna juventude concretizando o pacto.

A angústia que acometeu Dorian Gray, para Sartre, tem relação com os conceitos fundamentais de Kierkegaard, em que aparece frente à liberdade. No “O Ser e o Nada”, a angústia é exposta da seguinte maneira: “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser, é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão” (SARTRE, 2002, p. 72).

Aparece, na angústia, a apropriação de si mesmo na medida em que existe e se faz existir como tal. A definição do homem com a própria angústia é constitutivo da sua existência, sendo uma reflexão de si: “E a angústia, como manifestação da liberdade frente a si, significa que o homem acha-se sempre separado de essência por um nada” (SARTRE, 2002, p. 79).

Dorian Gray, angustiado, coloca-se diante de seu futuro, o qual pouco se sabe em relação ao seu processo de finitude, tendo consigo apenas uma compreensão do seu Ser. Assim, a angústia projeta-se livre e lança um contínuo

fazer-se Ser, o autor da ação. Impondo-se por meio de seu movimento na condição existencial, tem ciúmes de tudo em que a beleza não morre. O jovem apresenta ciúmes do retrato pintado porque o mesmo há de conservar o que ele tem a perder.

[...] Cada momento rouba-me algo, e dá-o a ele [...] Ah, se acontecesse ao contrário! Se o retrato pudesse mudar, e pudesse eu ser sempre como sou agora! [...] Um dia ele vai desdenhar-me [...] desdenhar-me terrivelmente [...] (WILDE, 2012, p. 35, p. 36).

Desfigurado por uma profunda tristeza, Dorian Gray murmura, inconsequentemente, o desejo de fazer tudo o que puder para dar-lhe o inverso. O retrato deveria carregar as marcas do tempo e suportar o peso das suas paixões e dos seus pecados, enquanto a imagem pintada deveria imprimir as rugas do sofrer e do pensar. Ele deveria manter toda a delicada frescura e beleza da mocidade, de que só então tomara consciência. Para o ato, conceberia a sua alma, fato monstruoso que ocorreu traçando definitivamente o seu projeto original de Ser eternamente jovem, Ser eternamente belo, conforme a passagem:

[...] Eu ficarei velho, aniquilado, hediondo! [...] Essa pintura continuará sempre fresca. Nunca será vista mais velha do que hoje, neste dia de junho [...] Ah! Se fosse possível mudar os destinos; se fosse eu quem devesse conservar-me novo e se essa pintura pudesse envelhecer! Por isto eu daria tudo! [...] Nada há no mundo que eu não desse [...] Até a minha alma! (WILDE, 2014, p. 45).

O projeto de Ser ou projeto original vai ao encontro de todos os atos de Dorian Gray, que se unificam, eliminando a possibilidade da gratuidade do movimento concreto no mundo. Ou seja, todo e qualquer movimento humano é livre, porém não gratuito nem incompreensível, uma vez que é parte complementar de uma totalidade mais ampla que o completa no que consiste essa totalidade. Compreende-se desse modo que as ações não são gratuitas pelo fato de Dorian Gray estar ontologicamente impossibilitado de ser um punhado de fatos isolados. Trata-se de um Ser direcionado para um mundo futuro, no qual toda

e qualquer ação necessariamente é constitutiva de seu Ser, compondo parte de uma totalidade de um Ser mais amplo.

Faz-se essencial entender que a escolha do projeto original de Dorian Gray é a existência impossibilitada de ser deliberada, uma vez que, para tanto, seria necessário um fim já eleito que a clarificasse para tal deliberação. A consciência, no momento da eleição do projeto original, é posicional do mundo, e não posicional de si mesma. O indivíduo elege seu Ser ao escolher, sendo sucintamente posicional no mundo.

O projeto original é livre, o que não se compreende por feliz nem realizada ao bel-prazer de Dorian Gray, pois a sua escolha original foi a saída encontrada em determinada situação concreta e, como tal, embora consciente, foi a possibilidade eleita em meio a toda a obscuridade de quem se encontrava inteiramente absorvido pela situação. É essencial frisar que se trata de uma escolha que realizou na contingência dada, em que uma gama de possíveis concretizações apareceram como alternativas para a situação. Todavia, a saída encontrada pelo jovem foi não escapar de ter escolhido, de ter, naquelas condições concretas, eleito tal fim ou tal projeto para o seu Ser.

Convém observar, antes de tudo, que a eleição dos fins totais, ainda que totalmente livre, não é necessariamente nem frequentemente realizada com alegria. Não se deve confundir a necessidade em que estamos de eleger-nos com a vontade de poder. A eleição pode levar-se a cabo na resignação ou no mal estar; pode ser uma fuga, pode realizar-se na má fé. Podemos eleger-nos fúgidios, inapreensíveis, vacilantes, etc.; até podemos eleger não elegermos: nestes diferentes casos, há fins postos para além de uma situação de fato, e a responsabilidade desses fins incumbenos; qualquer que fosse nosso ser é 132 eleição, e de nós depende eleger-nos como e ou e (SARTRE, 1989, p. 497).

O projeto original de Dorian Gray, implicitamente, esbarra com a resistência da materialidade. O futuro não aparece como algo dado, mas possível. Em outros termos, “todo projeto livre prevê, ao projetar-se, a margem de imprevisibilidade devido à independência das coisas, precisamente porque essa independência é aquilo a partir do qual se constitui uma liberdade”

(SARTRE, 1989, p.531). Nesse aspecto, o futuro é possível e a projeção para o futuro é sempre passível de transformações, ou o vir a ser, “todo projeto da liberdade é um projeto aberto, e não um projeto fechado. Ainda que inteiramente individualizado, contém em si a possibilidade de suas modificações ulteriores” (SARTRE, 1989, p. 532). Para relatar de outro modo:

A liberdade, ao reconhecer-se como liberdade de mudar, reconhece e prevê implicitamente em seu projeto original a existência independente do dado sobre o qual se exerce. A negação interna revela ao Em-si como independente, e esta independência constitui ao Em-si em seu caráter de coisa. Mas, então, o que a liberdade põe pelo simples surgimento de seu ser é seu próprio caráter de ser como um quê fazer referente a algo distinto dela mesma. Fazer é, precisamente, mudar o que, para existir, só necessita de si mesmo, é atuar sobre aquilo que, por princípio, é indiferente à ação e pode prosseguir sem ela sua existência ou seu porvir [...] Assim, o projeto mesmo de uma liberdade em geral é uma eleição que implica a previsão e a aceitação de resistências, resistências quaisquer que sejam (SARTRE, 1989, p. 531).

Dorian Gray, a priori, lançava-se ao mundo com a pureza e a inocência de um jovem de 18 anos, o qual tinha na imagem de sua mãe os sonhos e os desejos ainda não realizados. No entanto, já possuía a concepção da beleza eterna como instrumento poderoso de concretização do seu projeto. Portanto, ao ver uma possível ameaça assolá-lo perante um episódio dramático, expõe-se como um Ser agressivo e violento, desconhecido, o qual responsabiliza Basil por colocá-lo nessa situação adversa, alegando que a sua arte é mais valorosa do que qualquer sentimento. Afirma assim que, ao envelhecer, não seria mais idolatrado, o que o quadro o alertou. Basil, arrebatado pela fúria naquele momento, passa a odiar a mais bela obra de arte que fez e, com medo de que ela venha interpor-se a sua amizade com Dorian, sai em direção do retrato com uma espátula a fim de destruí-la. Abafando um soluço, o jovem sobressalta, arrancando a arma que cometeria o crime e arremessa Basil para o fundo do atelier. Para ele, a juventude é o único propósito que

vale a pena ter e, ao chegar à velhice, verbaliza não suportar a solidão, imprimindo o desejo pelo suicídio.

[...] Quando eu verificar que estou a envelhecer suicido-me [...] Ah, se acontecesse ao contrário! Se o retrato pudesse mudar, e pudesse eu ser sempre como sou agora! Por que é que você o pintou? Um dia ele vai desdenhar-me [...] desdenhar-me terrivelmente (WILDE, 2014, p. 46).

Basil aflige-se cruelmente com a possibilidade de Lorde Henry influenciar negativamente Dorian a prosseguir sua concepção hedonista de Ser, transformando sua percepção de ver o mundo, pois a sua personalidade ainda não havia sido desonrada pela sociedade. Porém, Lorde Henry dispara seu discurso alucinógeno, pregando que toda a influência é imoral, no ponto de vista científico. Gray sente-se maravilhado e intrigado por essa nova forma de reflexionar que vem ao encontro do que deseja, mas atento de que não há nada que o influencie. Afadigado após o fato, não permite a exposição do retrato; contudo, esse fora o desejo de Basil, grande exposição, porque colocara muito de si nesta pintura. O retrato sempre fora um presente para Dorian. No entanto, Lorde Henry expressa a vontade de comprar a obra e pagar por ela o que fosse necessário. Dorian refuta, levando-o para sua residência para o seu zelo e confinamento. Sentiu-se livre para fazer uma escolha na vida e sobre a inesgotável curiosidade acerca dela. Eterna juventude, paixão exacerbada, sutis e secretos prazeres, desvairados deleites, pecados ainda mais eloquentes, tudo isso completamente seu. O retrato é que suportaria o peso da sua vergonha social.

Por não conseguir deixar de exercer a liberdade, ele se percebe condenado, tentando então fugir dela. Além de estar preso à liberdade, Dorian Gray se vê sozinho em suas decisões por não haver nada e ninguém que pudesse fazer por ele a escolha e mostrar quais seriam as melhores possibilidades. Foi nessa tentativa de livrar-se da angústia que recorreu a um subterfúgio denominado por Sartre como má-fé. Dorian Gray expõe uma contradição em suas escolhas em relação ao seu projeto original. Ao desejar manter a beleza, a pureza e a jovialidade, lançou-se aos vícios e exageros,

o que lhe impossibilitou de realizar o seu projeto e o colocou diante da inautenticidade, que o fez entrar em sofrimento e culpabilizar o outro, agindo assim de má-fé. A sua conduta se manifestou como uma negação humana interna ao adotar atitudes negativas contra si mesmo. O contato mais direto consigo mesmo se releva no interior de sua consciência. Dorian possibilita uma intervenção ao construir algo para ser acreditado, embora saiba que toda a verdade é o que busca esconder. Para Sartre, a má-fé é uma atitude “essencial” na qual o homem foca sua negação para si mesmo, diferenciando-a da mentira.

Convém escolher e examinar determinada atitude que, ao mesmo tempo, seja essencial à realidade humana e da tal ordem que a consciência volte sua negação para si, em vez de dirigi-la para fora. Atitude que parece ser má-fé [...] Costuma-se igualá-la à mentira. Diz-se indiferente que uma pessoa dá provas da má-fé ou mente a si mesma. Aceitemos que má-fé seja mentir a si mesmo, desde que imediatamente se faça distinção entre mentir a si mesmo e simplesmente mentir. Admitimos que a mentira é uma atitude negativa. Mas esta negação não recai sobre a consciência, aponta só para o transcendente (SARTRE, 1997, p. 93).

A escolha de Dorian pela má-fé vai proporcionar essa solução como uma fuga. Esquiva que o transforma em coisa, pois nela existe a inversão da liberdade. A má-fé não deixa, mas tenta justificar como culpa do outro, e este outro pode ser o destino como algo dado, ou seja, ele não tem culpa; é culpa do destino. Assim, representa ser a negação da responsabilidade do que vier a ser o seu projeto. Dorian busca mascarar a sua angústia que não pode ser evitada e, por meio da desagregação da própria consciência, é que a consciência se infecta de má-fé e por isso o ato não vem de fora da realidade humana. Dorian é um Ser que busca fugir daquilo que fez consigo mesmo. Nada o garante de condução para a execução do seu projeto.

Algum tempo depois, um novo episódio ocorre. Em uma de suas andanças pela moralmente degenerada Londres, na Inglaterra, depara-se com um teatrinho ridículo, iluminado

pelo clarão de enormes bicos de gás que exibia uns cartazes de mau gosto. Ali conhece a jovem Sibyl Vane, uma atriz que se vê condicionada a atuar numa pocilga em ruínas para a sua subsistência e a de sua família.

(...) Uma donzela de dezessete anos apenas, com a figura de uma flor, uma pequena cabeça grega com tranças de castanho carregado, olhos apaixonados de profundezas violáceas e lábios com pétalas de rosa! Era a mais adorável figura que eu jamais vira (WILDE, 2014, p. 45).

Dorian se apaixona por Sibyl Vane ao prestigiar o quão belas são suas interpretações das heroínas shakespearianas. Eles se enamoram e, precocemente, planejam casamento. Em certa ocasião fatídica, a atriz atua na presença de Basil e de Lorde Henry, interpretando de maneira desastrosa e sem sentimento, pois relata não conseguir mais representar após provar do verdadeiro amor. Sibyl perde a sua habilidade artística, sua capacidade de trabalhar. Dorian a abandona cruel e impiedosamente, afirmando que, sem a sua arte, a atriz perde o valor. Vale ressaltar que, até mesmo quando se apaixonou por Sibyl Vane, fê-lo de forma inautêntica.

A valorização da beleza artística é presente em todo o romance, explorando a faceta estética do Oscar Wilde. Com o término do relacionamento por parte de Dorian, Vane, desesperançada, comete suicídio, perpetuando-se para a esfera da arte. A Julieta embriaga-se aos lábios de Romeu, eternizando o fatal amor. Foi um sádico romance de amor que teve. Foram inúmeras as vezes que simulara a morte no palco. Depois, foi a própria morte que a tocou e a levou consigo.

A partir dessa tragédia, Dorian Gray fica devastado, porém se despede de qualquer sentimentalismo e parte em busca de extravasar e experimentar todas as emoções, entregando-se à devassidão, aos vícios e aos pecados. A sua sexualidade aflorada passa a pertencer aos bacanais de homens e mulheres, que consomem o seu corpo como um doce fatal veneno. Ciente do pacto que tinha feito, o qual foi um ato significativo em sua vida e definira o seu projeto de Ser, Gray descobre que seu retrato grava as suas transgressões e idade, enquanto sua aparência permanecia jovem e bela: justamente

o que desejara. Tudo fez para concretizá-la. Dorian esconde de todos o retrato com as consequências dos seus atos. Por esse motivo, isola o quadro em seu quarto de infância o qual só ele tinha acesso. De fato, o retrato estaria bem escondido no ambiente que lhe remetia à mente, lembranças de ódio pelo avô Kelso que mandara matar seu pai e que destruíra a vida de sua mãe. Todas as suas ações malignas, principalmente outras mortes por ele causadas, eram transpostas no retrato, o qual cada vez mais apresentava-se como uma imagem pérfida e desprezível.

Hora após hora, e semana após semana, o retrato na tela ia envelhecendo. Poderia escapar à fealdade do pecado, mas estava condenado à fealdade da idade. As faces tornar-se-iam secas e flácidas. Pés de galinha amarelados trepariam pelos olhos esmaecidos que pareceriam horrorosos. O cabelo perderia o seu brilho, a boca abrir-se-ia num bocejo ou desfaleceria abatida, seria ridícula ou obscena, como são as bocas dos velhos. Teria o pescoço enrugado, as mãos frias e de veias azuis protuberantes, o corpo curvado que recordava no avô que tão severo fora para com ele na sua infância (WILDE, 1996, p. 138).

Com a intenção de recuperá-lo da degradação diante da sociedade inglesa e compreender o seu isolamento, o pintor visita Dorian Gray para uma despedida e para comunicar a sua partida. O encontro se deu na rua em frente à casa de Dorian que o reconheceu. Era Basil Hallward. Apoderou-se dele uma imensa sensação de medo na possibilidade de ser questionado sobre o retrato. Fingindo não o reconhecer, prosseguiu a caminhar desesperadamente em direção à porta. Ouviu-o inicialmente parar no passeio, depois correr atrás de si. Num instante, a sua mão agarrou-lhe o braço e disse que precisava muito vê-lo antes de partir à meia-noite no comboio para Paris, onde tenciona alugar um atelier e ficar lá enclausurado até acabar um grande quadro que tem em mente. Contudo, não era somente dele que queria falar. Pede permissão para entrar tendo algo para lhe dizer. No entanto, Dorian o adverte quanto ao horário de saída do comboio. Basil verbaliza tranquilamente que não está atrasado, que o que tem a dizer é muito sério e

que deveria interessar-lhe. O jovem demonstra não querer saber a respeito de escândalos, pois adora o dos outros, e não os que se referem a sua pessoa.

[...] Dorian. Todo o homem que é um cavalheiro está interessado pelo seu bom nome. Você não há-de querer que falem de si como se fosse uma coisa desprezível e degradada. É claro que você tem a sua posição social, e a sua fortuna, e todas essas coisas. Mas a posição social e a fortuna não bastam. Para dizer a verdade, não acredito de modo algum nesses boatos. De qualquer modo, não consigo acreditar neles quando o vejo a si. O pecado é uma coisa que fica estampada no rosto de um homem. Não se pode ocultar. As pessoas falam às vezes de vícios secretos. Isso são coisas que não existem. Se um desgraçado de um homem tiver um vício, este é visível nas comissuras dos lábios, no descair das pálpebras, até na forma das mãos. [...] (WILDE, 2014, p. 171).

Com o desejo de manter o nome de Dorian honroso, sem manchas dos estigmas mais sórdidos, solicita desesperadamente que se afaste das companhias das pessoas horrendas com quem convive e implora que negue todas estas acusações, pois lhe custava acreditar que fosse verdade a pessoa perigosa, desprezível, que exerce uma influência maléfica na alma humana. Dorian, rispidamente, convida Basil a subir ao quarto onde por anos esconde o retrato, pois ele era o único homem do mundo que tinha o direito de saber tudo acerca dele. De frente para a obra omitida, questiona o pintor sobre a existência de Deus e se somente ele pode ver a alma humana. Então, com voz fria e cruel, pediu que Basil puxasse a cortina velha sobre a tela. Nesse momento, deparou-se com o lado sombrio e inescrupuloso do rapaz estampado no retrato, uma monstruosa revelação:

[...] O artista gritou horrorizado, quando viu, na semiobscuridade, a face hedionda da tela que para ele sorria com um esgar. Havia qualquer coisa naquela expressão que lhe provocava repulsa e nojo. Deus do Céu! Tinha mesmo à sua frente a cara de Dorian Gray! O horror, por muito grande que fosse, não completará os seus estragos

naquela beleza deslumbrante. Havia ainda reflexos dourados no cabelo ralo e um vivo rubor na boca sensual. Os olhos mortiços haviam conservado um pouco da beleza do azul, e não se havia desvanecido toda a nobreza das curvas perfeitas das narinas e da flexibilidade do pescoço. Sim, era Dorian, sem dúvida. Mas quem fizera aquilo? Parecia reconhecer as suas pinceladas, e a moldura era a que ele desenhara. Era uma ideia monstruosa, mas não deixava de sentir medo. Pegou na vela acesa e aproximou-a do retrato. No canto esquerdo via-se o seu nome, em grandes letras traçadas a vermelho vivo [...] - Meu Deus! Se for verdade exclamou, e isto representar o que fez da sua vida, então você deve ser ainda pior do que imaginam aqueles que contra si falam! [...] - Reze, Dorian, reze disse baixinho. - O que é que nos ensinaram a rezar na nossa meninice? Não nos deixeis cair em tentação. Perdoai-nos os nossos pecados. Livrai-nos do mal. Vamos dizê-la juntos. A prece do seu orgulho foi atendida. Também será atendida a prece do seu arrependimento. Eu adorei-o demasiado. Ambos fomos castigados [...] (WILDE, 2000, p. 90, p. 91, p. 92).

Esse encontro resultou no fúnebre leito de morte do pintor. Dorian Gray avistou o quadro de relance e, de súbito, apoderou-se de um desenfreado sentimento de ódio que fervia dentro de si as paixões violentas de um animal selvagem que o abominou. Possuído pela fúria, protagoniza o crime, enterrou a faca na jugular de Basil. Ouve-se um gemido abafado e a melodia horrível do homem morrendo sufocado pelo sangue. Fora tudo tão rápido, sentia uma deliciosa calma surpreendente e, aproximando-se da porta envidraçada, abriu-a e saiu para a varanda. A casa estava num absoluto silêncio.

[...] Viu qualquer coisa reluzente sobre a arca pintada que estava mesmo em frente. Sabia o que era. Uma faca que trouxera uns dias antes para cortar um pedaço de corda, e que se esquecera de levar. Aproximou-se dela devagar, passando perto de Hallward. Assim que se encontrou atrás dele, agarrou-a e voltou-se rapidamente. Hallward mexeu-se na cadeira, como se fosse levantar-se. Precipitou-se sobre ele, e enterrou-lhe a faca na jugular por detrás

da orelha. Comprimindo a cabeça do homem contra a mesa, espetou a faca repetidas vezes [...] (WILDE, 2000, p. 92).

Com as mortes de Sibyl Vane, James Vane - que tinha o desejo de vingar a morte da irmã e lhe encomendara um fim, Alan Campbell - o rapaz com quem Dorian teve um curto romance, que, obrigado, ajudou a ocultar o corpo de Basil Hallward e, não suportando tamanha crueldade, suicidou-se e Basil, feito pelas próprias mãos, que um dia a sociedade especulara. Em plena consciência, amplia a reflexão sobre os seus atos. Na verdade, verbalizava que não eram as mortes o que mais lhe atormentava a consciência, mas sim a morte viva da própria alma. Basil foi considerado por ele culpado por ter pintado o retrato que lhe destruíra a vida. Dorian relata que isso não era digno de perdão. O retrato fora o causador de tudo.

[...] Há anos, era eu um rapaz - disse Dorian Gray, esmagando a flor na mão -, você conheceu-me, lisonjeou-me, e ensinou-me a ter vaidade da minha beleza. Um dia, apresentou-me a um amigo seu, que me esclareceu sobre a maravilha da juventude. Entretanto, você terminou o meu retrato que revelava a mim próprio a magia da beleza. Num momento de loucura que, ainda agora, não sei se lamente ou não, formulei um desejo, talvez se lhe pudesse chamar uma prece [...] (WILDE, 2000, p. 92).

Dorian reconhece progressivamente que o seu autorretrato está sendo amaldiçoado por sua beleza e que o tem encaminhado para sua total destruição. Atordoado pela situação que se encontrava sua alma refletida em corrupção, ranço, maldade e escuridão, o jovem pega a adaga que usou para matar Basil e apunhala de forma certa o quadro, acreditando que poria fim ao seu sofrimento.

Sartre justifica a relevância da fenomenologia para uma consciência como consequência da noção de imagem:

A própria concepção de intencionalidade está destinada a renovar a noção de imagem. Sabe-se que, para Husserl, todo estado de consciência, ou antes, [...] toda consciência é consciência de alguma coisa. [...] Na medida em

que elas são consciência de alguma coisa, dizemos que se relacionam 'intencionalmente' a essa coisa. A intencionalidade, tal é a estrutura essencial de toda consciência. Segue-se naturalmente uma distinção radical entre a consciência e aquilo de que se tem consciência. O objeto da consciência, qualquer que seja (salvo no caso da consciência reflexiva) está por princípio fora da consciência: é transcendente [...]. Sem dúvida, há conteúdos de consciência, mas estes conteúdos não são o objeto da consciência: através deles a intencionalidade visa ao objeto que, este sim, é o correlativo da consciência, mas não é da consciência (SARTRE, 1986, p. 99).

É por meio de uma estrutura intencional que se determinam as características próprias da imagem como imagem. Para isso, é necessário verificar um ato da consciência, o ato reflexivo, já que só pode ser feita a descrição dos objetos da consciência. Os objetos que mostram ao indivíduo imagens são passíveis de descrição, não sendo possível descrever as imagens como tal. O ato de reflexão tem um material que Sartre chama de essência da imagem, a qual é a mesma para todos. Os passos que seguem o método dessa fenomenologia da imagem, então, tratam de produzir imagem, refletir sobre estas imagens, descrevê-las, ou seja, tentam determinar e classificar suas características distintivas.

[...] Um dia, alguém que o amara loucamente escrevera-lhe uma carta apaixonada que terminava com estas palavras de idolatria: O mundo mudou porque és feito de ouro e marfim. As curvas dos teus lábios reescrevem a história. Relembrou as frases e repetiu-as para si uma vez e outra. Então abominou a sua própria beleza e, arremessando ao chão o espelho, esmagou-o sob o tacão em estilhaços de prata. Foi a sua beleza que o arruinara, a sua beleza e a juventude pela qual suplicara. Sem essas duas coisas, a sua vida teria sido imaculada. A sua beleza não fora senão um disfarce, a sua juventude um simulacro ... A juventude causara a sua corrupção [...] (WILDE, 2000, p. 128).

A imagem aproxima-se da percepção. Dorian Gray, em imagem, se mostra como ele é no retrato. Na percepção, o saber se forma lentamente; na imagem dele, é imediato. O objeto da percepção instiga constantemente a consciência, pois se manifesta e a imagem não é mais que a consciência que se tem, ele se compõe por esta consciência.

[...] Quando se ausentava, invadia-o o pavor de que outros olhos o contemplassem. Repassara de melancolia as suas paixões. À sua simples lembrança, se haviam frustrado muitos momentos de alegria. Representava para si uma consciência. Sim, era a sua consciência. Tinha de o destruir [...] (WILDE, 2000, p. 129).

Inebriado pelo injusto reflexo em que se mirava no espelho da sua alma, Dorian não diferenciava-se mais da imagem da obra que culminara em sua morte. Despede-se do último encontro com Lorde Henry ao tentar suscitar ter matado Basil. O lorde não aceitara tal feito, sendo incrédulo, preferindo acreditar no desejo de que ele havia tido um fim realmente tão romântico como o que acabara sugerir, mas não se permitiu falar mais dos restos mortais do pintor.

Dorian reconheceu o desejo de destruir o retrato. Houve um tempo em que sentia prazer vê-lo mudar e envelhecer; ultimamente, já não sentia mais esse prazer. No entanto, tinha o dever de confessar, sofrer o vexame público e expiar publicamente os seus delitos. Para ele, existia um Deus que elege os homens para confessarem os seus pecados à terra e ao céu. Tudo o que fizesse não o purificaria se não confessasse o seu pecado. Com um sentimento de dor e indignação, visualizou a obra mais abominável do que antes e a cor escarlate das gotas que orvalhavam a mão era ainda mais viva, mais parecendo sangue recém-derramado.

[...] Procurou com o olhar, e viu a faca que apunhalara Basil Hallward. Limpou-a muitas vezes, até não ficar mancha alguma. Estava polida e brilhava. Como matara o pintor, assim havia de matar a sua obra, e tudo o que ela representava. Mataria o passado, e com essa morte ele sentir-se-ia livre. Mataria essa monstruosa vida da alma e, sem os seus hediondos avisos,

ele ficaria em paz. Agarrou na faca e apunhalou o retrato. Ouviu-se um grito e um tombo. O grito de agonia foi tão horrível que os criados, assustados, acordaram e saíram silenciosamente dos seus quartos [...] (WILDE, 2000, p. 129).

Quando o encontram, os serviçais da mansão se depararam com a imagem no retrato daquele que um dia foi a expressão de beleza imaculada; junto dele, no chão, havia um homem com aspecto velho e cansado, com uma faca cravada no peito, o qual só foi possível identificar ser Mr. Dorian Gray por causa de seus anéis. Nesse ato, o pacto foi desfeito na conexão do real, a obra de arte estabelece a convergência opressora de instintos desumanos que vão se explanando, opostos à beleza irretocável da juventude atingem a decrepitude da finitude. Desse modo, o retrato pode ser compreendido como o seu Ser. Dorian Gray imaginou que, destruindo seu retrato, tudo findaria e voltaria a ser como antes. Mas, por um momento, havia esquecido que, no pacto que fizera, trocara sua alma com o retrato. A sua alma pela beleza e juventude eterna, enquanto o seu envelhecer foi impresso no retrato. No entanto, ao atingir o quadro, tudo o que conseguiu foi matar a si próprio. Amara o impossível apenas, a beleza externa de tudo o que a possuía. E, nunca conseguiu autenticamente deslumbrar a verdadeira beleza das coisas.

O último encontro com Basil foi a exposição cruel dessa realidade que colocou Dorian diante da não realização do seu projeto. O contato com esse fato o angustiou ao perceber seu projeto não realizado e, no ato, escolheu a morte, pois não avistou outras possibilidades de existência. Teve como oponente a consciência, que vez ou outra o cercou tentando obter o controle dos seus impulsos. Dorian compreendia enfim o seu egoísmo e a sua maldade que macularam sua alma, que encheram a sua mente de torpezas, que alimentaram com horrores a imaginação. O Ser de Dorian buscou para si próprio os seus desejos e que por ele tornaram-se beneficiados, apaixonou-se pela sua própria beleza mais e mais, intencionando o corromper da sua própria alma. Desse modo, com o passar do tempo, conservava incredivelmente o seu ar de adolescente puro, não maculado pelas torpezas do mundo. O moço de aparência de boa índole, de anjo, por escolha personifica-se

em maldade e acaba por findar-se, mesmo que sua real intenção não fosse a morte, mas sim eliminar aquilo que havia destruído a sua vida.

Por não conseguir sentir prazer em sua existência e pelo fato de não atingir o eterno belo, o ato impossibilitou-o de viver. Isso porque reduziu o seu existir para um projeto de beleza inautêntico e irreal, pois é impossível ser eternamente jovem e belo. Ele condicionou-se para a beleza como fato simplesmente físico e relacionado à mocidade, essa foi sua complexa problemática, e por isso sofreu terrivelmente as consequências. Dorian Gray apenas é uma forma de Ser-no-Mundo e, a partir de suas relações, foi construindo uma visão reduzida sobre a vida, sendo possível somente existir para o estético e simultaneamente desejou viver todos os prazeres carnis. E isso é impossível de realizar-se sem se macular, sem se machucar ou sem fazer-se contaminado, o que não se enquadrava no seu padrão ideal de beleza.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *“O Retrato de Dorian Gray”* permite um olhar cruzado a respeito da construção da subjetividade ao recorrer ao discurso literário e filosófico. Pelo intermédio do recurso impresso no retrato, torna-se possível realizar uma tradução intersemiótica do Ser de Dorian Gray, na qual suas vivências foram uma totalidade na concretização do seu projeto original. Sua liberdade de escolha fora crucial para a responsabilidade do ato. O personagem teve consciência reflexiva do vir a ser os seus atos, que originaram as ações do seu projeto de “Ser eternamente jovem, Ser eternamente belo”. O protagonista, como um Ser-no-Mundo em ato, no decorrer na análise, se mostrou no reflexo de que a beleza e a juventude são o que existe de mais valioso para a existência humana. Pontua-se que a sua essência fora construída nesta cultura do belo, tendo a estética como um padrão que o objetificou. Tomando isso para si, o jovem escolheu viver a má-fé de fazer tudo para a realização do seu projeto original.

O retrato representa o que Dorian Gray definitivamente abominou em toda a sua existência, ganhando dimensão mais que alegórica; simboliza, sobretudo, a obrigatoriedade de abdicar da própria imagem, porque esta exterioriza tudo o que o protagonista representa, o “horribilmente visível”. Essa verdade que se

pinta na obra de arte por meio da tela é uma fruição do ‘belo em si’. O autoconhecimento do jovem com si próprio, ou seja, a consciência de si ao autodestruir. A estética que tem como objetivo levar o seu usufruto ao encontro de si a si mesmo, com o seu Eu-real, e não com o entusiasmo das descrições do belo no Eu-ideal. A autenticidade da destruição do quadro provoca um cenário de uma suposta harmonia consigo mesmo. Contudo, a vida que revela no retrato significa, de certa forma, a morte e a desistência do processo narcísico, que se despoja de si mesmo em benefício de um fantasma cruel, de um espectro nomeado beleza.

Dorian construiu a sua existência na relação com o mundo e com os outros indivíduos, todos pertencentes ao mesmo contexto aristocrata da era vitoriana em determinado recorte sócio-histórico, que cultivava o esteticismo. O processo de composição do seu Ser foi incorporado a partir da inserção da cultura, dos modos de linguagem, dos hábitos e costumes, do comportamento e dos valores, inclusive dos moldes de apreciação estética, ou seja, do que é a concepção de belo ou de feio, principalmente com relação a sua imagem. “Falar de beleza é a um só tempo tratar de algo real, que desperta sentimentos intensos e inspira ações que vão da contemplação reverencial e silenciosa a ousadias de ordem conceitual e/ou material para desfrutá-la e/ou produzi-la” (TEIXEIRA, 2001, p.1).

A moral é outro fator explorado pela arte e, no caso da obra *“O retrato de Dorian Gray”*, não é diferente. Já no prefácio do livro, Wilde discorre da relação entre o homem e o mundo e os valores que esculpem a sociedade, e afirma que o Ser movimenta processos para chegar à perfeição, símbolo da beleza, nos escritos do autor. De acordo com a sua concepção, a arte está acima da moral e Dorian Gray personifica o estilo estético de vida, percorrendo entre gratificações pessoais e satisfações com indulgências até chegar à imoralidade e ao crime, confirmando o pensamento proposto pelo esteticismo.

É a partir do culto ao belo que Dorian Gray deu margem para a ampliação de outras características do esteticismo, como a liberdade do indivíduo e o desenvolvimento de sua personalidade. O retrato foi criado para ser omitido, e não exibido, por possibilitar a revelação de uma alma impura e doentia, contrária ao

espírito belo e moralizante. Consciente de todos esses aspectos, Oscar Wilde enfatiza a inovação de sua obra, sobretudo em relação às críticas negativas que recebera quando da publicação do romance:

Costuma-se dizer que a Beleza é somente superficial. Pode ser que seja. Mas não tão superficial, pelo menos, como o Pensamento. Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. Só o medíocre não julga pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível (WILDE, 2014, p. 24).

Oscar Wilde eternizou a obra de forma atemporal, levantando profundas questões sobre os valores e a ideologia que cercam o indivíduo muitas vezes, bem como o que o faz cultivar as formas que não condizem com sua realidade. Sem refletir, a pessoa se agride propagando a beleza no recorte de seu melhor ângulo e levanta-a como um troféu em uma vitrine de rasos valores.

Destaca-se que o objeto de pesquisa ampliou a reflexão a respeito do modo como a valorização do corpo vem se tornando o imperativo do viver na contemporaneidade, sendo um campo essencial para a psicologia. O culto ao corpo apresenta-se como uma característica atual e a sua discussão é de extrema importância. No horizonte histórico contemporâneo, é perceptível o culto exacerbado, como o praticado pelo personagem Dorian Gray, o qual perseguia os modelos estéticos estabelecidos socialmente, o corpo como mensageiro da plenitude e de uma suposta concretude. O corpo é visto na posição de valor supremo e o grande objetivo é a busca existencial. O complexo é que, no mundo real, esse padrão é inatingível, resultando em Ser adoecido pela frustração de nunca alcançar o que lhe é imposto. O sentimento que se produz é que, fora dos padrões estabelecidos, o homem não é feliz, saudável, desejado, belo e apto para o consumo. Além disso, essa padronização não respeita o ser humano, o qual é multidimensional e esteticamente plural por si só. Dentre sua singularidade, chega a ser cruel ser legitimado e digno de representar o belo. E, na busca desenfreada por alcançar o tal padrão, a vida se fragiliza. Portanto, é preciso resgatar valores considerando a importância de Ser, e não Ter ou Parecer. Viver é buscar compreender

e dimensionar aquilo que define os indivíduos como seres humanos. É preciso refletir, se questionar, ter consciência crítica e dialogar. Só assim será concebível apropriar-se da liberdade que traduz o homem como consciência de limites. Livre, torna-se possível a condução de sua própria vida.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Vítor Hugo dos Reis. **Má-Fé e Psicanálise existencial em Sartre**, 2012.
- FALCON MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio e LÓPEZ MELERO, Raquel, **Dicionário de Mitologia Clássica**, trad. de Ana Patrão, Miguel Ribeiro de Almeida e Teresa Rebelo da Silva, Editorial Presença, Lisboa, 1997.
- GONÇALVES, Aline Ibaldo. **O problema do outro em Sartre**, 2012.
- GUNZIK, Alberto, O artista que pôs a hipocrisia no palco. 2010, *In: Revista Cult*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-artista-que-pos-a-hipocrisia-no-palco/>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- HAAR, Michel, **Heidegger e a essência do homem**. Trad. de Ana Cristina Alves, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- HOLLAND, Merlin. **O álbum de Oscar Wilde**. Tradução de Marcelo Rollemberg. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Parte I, trad. de Paulo Menezes, e Karl-Heinz Effen, Vozes, Petrópolis, 6. ed., 2001.
- HEIDEGGER, Martin, **Ser e Tempo**, trad. de Márcia de Sá Cavalcante, Parte I, Vozes, Petrópolis, 6. ed., 1997.
- LOWEN, A. **Narcisismo**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PERDIGÃO, Paulo. **Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre**. Porto Alegre; L&PM, 1995.
- TEIXEIRA, S. A. **Produção e consumo social da beleza. Horizontes Antropológicos**, v. 7, n.

16. Porto Alegre, 2001.

TOFFOLI, Tânia, **O Retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos circulação entre Inglaterra e Brasil**. Campinas, 2013. Disponível em: http://www.circulacaodosimpessos.iel.unicamp.br/arquivos/tese_tania.pdf. Acesso em: 28 jan. 2019.

ROLLEMBERG, Marcello. **SEMPRE SEU OSCAR – Uma biografia epistolar**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigo. Petrópolis: Vozes, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1996b.

SARTE, J-P. **Critique de la Raison Dialectique (précède de Question de Méthode)**. Paris: Gallimard, 1960.

SARTRE, J. P. Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. *In*: SARTRE, J. P. **Situações I**. Tradução de: GOMES, Rui M. Lisboa: Europa-América, 1968. p. 28-31.

SARTRE, J. P. **A transcendência do Ego, seguido de Consciência de si e conhecimento de si**. Trad. ALVES, Pedro M. S. Lisboa: Colibri, 1994.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 9. ed. Tradução e notas de: PERDIGÃO, Paulo. Petrópolis: Vozes, 1997.

VETTORAZZO FILHO, Homero. "O espelho", no mito de Narciso, em Machado de Assis e em Guimarães Rosa: the narcissism thought as condition of ego's structuring. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 30, n. 45, p. 130-137, dez. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131062007000200017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09 fev. 2019.

VOLPI, J. H. **Poder, Fama e Ferida Narcísica: Uma compreensão caracterológico-energético do narcisista**. Curitiba: Centro Reichiano, 2003. Disponível em: www.centroreichiano.com.br/

artigos.htm. Acesso em: 29 jan. 2019.

WILDE, Oscar. *In*: MASON, Stuart. **Art and morality: a defense of The Picture of Dorian Gray**. London: J. Jacobs, 1908.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Nova Cultural, 1996.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Maria de Lurdes Sousa Ruivo. Amadora: Abril Controljornal, 2000.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Lígia Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

WILDE, Oscar, **Intenções, trad. e posfácio de António M. Feijó**, Cotovia, Lisboa, 2ª ed., 1993.

LA BELLEZA EFÍMERA EN EL AUTORRETRATO DE DORIAN GRAY – UNA MIRADA A LA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA EXISTENCIAL

RESUMEN: En este artículo se propone una reflexión de una novela de Oscar Wilde, 'El retrato de Dorian Gray', que expresa la belleza y la búsqueda de la eterna juventud. La obra realza los factores característicos del protagonista que reflejan, con una dosis admirable de verosimilitud, el proceso de sobrevaloración de la imagen en detrimento de la conciencia, la contención del placer del Ser, la falta de sentimientos, la finitud, la sensación de vacío y la obsesión por el poder. Promueve, además, una reflexión sobre las características de la ironía, el sarcasmo y el desencanto. La investigación adopta la revisión bibliográfica y el análisis de contenido, puesto que constituyen indicadores primordiales para organizar este trabajo sobre la transgresión del concepto de la psicología, el arte, la sociedad y los valores incluidos aquí. Se eligió el libro por la amplia posibilidad de observación del objeto, ya que toda la apropiación ayuda en el mejor análisis del enfoque que se ha tenido, de la humanidad, así como en la explicación del concepto del Ser, Proyecto original, Conciencia, Mala fe y Libertad. Finalmente, se expresan las consideraciones derivadas del análisis propuesto.

PALABRAS CLAVE: Ser; Proyecto original; Conciencia; Mala fe; Libertad.