



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIDADE DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA – UEaD
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO - CCAE
LICENCIATURA EM LETRAS LÍNGUA INGLESA A DISTÂNCIA**



Fabíola Jerônimo Duarte

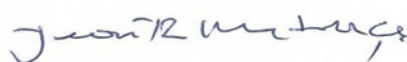
**SEMIOSES DA CONDIÇÃO FEMININA EM ‘A
HISTÓRIA DE UMA HORA’, DE KATE CHOPIN**

**MAMANGUAPE/PB
2020**

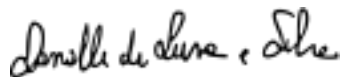
Fabíola Jerônimo Duarte

SEMIOSES DA CONDIÇÃO FEMININA EM ‘A HISTÓRIA DE UMA HORA’, DE KATE CHOPIN

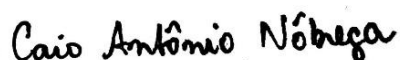
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras - Inglês da Universidade Federal da Paraíba, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Licenciado em Letras — Inglês, defendido e aprovado pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Jeová Rocha de Mendonça – UFPB
Orientador



Profª. Dra. Danielle de Luna e Silva – UFPB
Membro da Banca Examinadora



Prof. Me. Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes - IFPB
Membro da Banca Examinadora

Mamanguape/PB
Novembro de 2020

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu consolador nos momentos de dor e angústia e fonte da qual emerge a força e gratidão por prosseguir, mesmo quando os desafios da vida parecem intransponíveis;

Ao meu orientador, professor Jeová, por toda sua paciência, humildade e sabedoria, assim como, por me ensinar que não precisamos esperar que portas se abram em nosso caminho, pois a dedicação e conhecimento nos dão a autonomia de podermos abri-las;

Aos meus pais, em especial a minha mãe, que consegue enxergar em mim a força que por muitas vezes não consegui sentir;

A minha Marcelly, por todo imenso amor, e principalmente, por ser o primeiro aplauso a ressoar em minhas conquistas, mas também a primeira a se curvar para apanhar-me nos instantes em que me senti derrotada;

Ao meu esposo, Marceliano, o ser que faz todos os meus dias terem seu contorno de alegria e com quem escolhi partilhar minha vida, principalmente por saber que seu amor também me faz ser livre;

A todos os professores que conheci ao longo desta graduação, em especial a professora Nadilza Martins, por ser a voz que possibilitou que os escritos de Kate Chopin ecoassem até mim.

“Aquele que nos rouba os sonhos rouba
nossa vida”. (Virgínia Woolf)

RESUMO

Ao entendermos a narrativa de Kate Chopin como um universo permeado de discussões relacionadas à condição da mulher no século XIX, analisamos nesta monografia, a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce, como Kate Chopin, em **A história de uma hora**, faz uso dos signos verbais em torno da suposta morte de Brently Mallard e da morte efetiva da Sr^a Mallard. Neste sentido, entendemos que a semiótica atua, não apenas como uma forma de compreensão das construções implícitas do texto, mas também para o entendimento da escrita literária como um espaço de significações, representações e debate de questões sociais.

Palavras-chave: Signo. Semiótica. Literatura. Kate Chopin.

ABSTRACT

Having in mind that Kate Chopin's narrative is permeated with discussions related to the condition of women in the 19th century, we analyze in this monograph, by means of Charles Sanders Peirce's semiotics, how Kate Chopin in **The story of an hour** makes use of verbal signs surrounding the alleged death of Brently Mallard and the effective death of Mrs. Mallard. In this sense, we understand that semiotics acts not only as a way of understanding the implicit constructions of the text but also for the understanding of literary writing as a space of meanings, representations and debate of social issues.

Key words: Sign. Semiotics. Literature. Kate Chopin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I. SOBRE KATE CHOPIN: ALGUNS APONTAMENTOS	10
II. SEMIÓTICA E LITERATURA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	15
 Parte 1: semiótica peirceana: uma apreciação.....	15
 Parte 2: A interface semiótica e literatura	20
III. VIDA E MORTE EM A HISTÓRIA DE UMA HORA: UMA LEITURA SEMIÓTICA.....	25
CONSIDERAÇÕES	36
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

Ao compreendermos que no século XIX a sociedade patriarcal preocupava-se com a valorização de padrões tidos como fundamentais para a vida social, tais como a moral, a religião e o perfil de mulher, de filha e esposa que deveria vigorar nas famílias, observamos que a obra de Kate Chopin aparece como uma literatura na qual a mulher surge com uma imagem além da perfeição que deveria aparentar em seu lar e perante à sociedade, personificada com posturas que rompem com a imposição de um ser frágil, inocente e reprimido. Logo, traz para o plano literário à busca da libertação das mulheres em relação às repressões a elas impostas, oportunizando mostrá-las como seres independentes, ousadas e contestadoras.

Aliás, a obra de Kate Chopin ecoa como um espaço irônico ao mesmo tempo em que discute uma sociedade na qual a mulher tem um papel de inferioridade e submissão às relações conjugais, por meio de uma subversão do texto literário, na qual há a recolocação da mulher como um ser que almeja sua liberdade, mesmo que esta seja algo apenas afluído em seu íntimo, e muitas vezes, adormecido diante de uma repressão física, moral e intelectual que acaba por reduzir a mulher e suas concepções a uma servidão patriarcal ao longo de sua existência.

Neste sentido, o conto **A história de uma hora**¹, de Kate Chopin, foi escolhido como objeto da pesquisa, por apresentar, não apenas as questões voltadas para a mulher no século XIX, mas também por conter o uso de signos e que, segundo nossa hipótese, tais signos carregam ideias que compõem uma mensagem inovadora para seus interlocutores. Então, os pressupostos semióticos de Charles Sanders Peirce, como advindos de uma ciência na qual se estuda a linguagem dos signos, nos apresentam um delineamento teórico para analisarmos o uso que a autora faz dos signos para construir uma exposição do libertar do eu feminino em meio ao luto. Uma oposição entre vida e morte, que pelo viés da semiótica, notadamente pela iconicidade, a autora utiliza em sua narrativa como forma de representação crítica e ideológica para as mulheres que ansiavam por uma liberdade plena.

Portanto, temos como objetivo geral analisar, em uma perspectiva semiótica, como Kate Chopin, no conto **A história de uma hora**, faz uso dos signos verbais em

¹ Publicado em 1894, o conto foi traduzido para o português como “A história de uma hora”. Optaremos por utilizar o título traduzido ao longo desta monografia.

torno da morte de Brently Mallard, para construir um enredo no qual o eu feminino da Sr^a Mallard consegue desenvolver-se e ironicamente provocar a morte da própria personagem. Assim, no percurso analítico, temos ainda como objetivos específicos:

- I. Analisar como os signos que descrevem as situações vivenciadas pela protagonista de **A história de uma hora** transmitem informações acerca da visão feminina sobre questões sociais, pessoais e matrimoniais no século XIX, por meio da sua liberdade feminina.
- II. Identificar como a oposição entre o signo morte e o signo vida são utilizados por Kate Chopin para estruturar sua narrativa, ao mesmo tempo em que deixa as marcas de suas críticas à sociedade patriarcal;
- III. Compreender como a iconicidade dos signos contribui para o desenvolvimento dos fatos e da ironia final do conto.

Para tanto, utilizaremos como base teórica acerca da semiótica, as considerações de Santaella (2007; 2020), Nöth (1995) e Melo (2015) que expõem uma retomada do surgimento da Semiótica de Charles Sanders Peirce e seus preceitos, bem como, discutem as suas tricotomias. Por outro lado, para nos auxiliar na compreensão e aplicação da semiótica na literatura, nos apoiaremos em Júnior (2004; 2012), que por meio de suas análises semióticas aplicadas ao texto literário, nos esclarece a iconicidade dos signos e seu potencial como elemento constitutivo para a interpretação do leitor. No que concerne a análise do texto literário de Kate Chopin, iremos nos respaldar nas considerações de Rossi (2007), Wang (2007), Barbosa e Silveira (2014) sobre o conto utilizado como objeto de estudo desta pesquisa e o paralelo que a autora dele realiza entre a condição da mulher e o patriarcado no século XIX.

A presente pesquisa consiste em uma análise bibliográfica acerca da temática acima mencionada, na qual observaremos as bases teóricas descritas, principalmente pela iconicidade. Por isso, iniciaremos com a revisão bibliográfica na qual, não apenas conceituaremos a semiótica, mas a direcionaremos para o propósito da análise. Posteriormente, realizaremos o estudo da semiótica aplicada à literatura e traçaremos as nossas considerações acerca dos signos presentes no conto **A história de uma hora**, pela iconicidade que circunda o signo morte (Brently Mallard) e do transpor de todo o processo do libertar do eu feminino, por meio da conversão do signo morte para o signo vida

experienciado pela Sr^a Mallard, e que será um elemento fundamental para a ironia presente ao final do conto.

Concluiremos, assim, que Kate Chopin, ao escrever um conto no qual o signo morte pode ser igualmente percebido como signo vida (duas faces da mesma moeda), isto é, quando a ela propõe uma outra visão da Sr^a Mallard sobre a morte de seu próprio esposo, a autora não apenas suscita o nascimento do eu feminino em meio as intimidações do patriarcado, porém explicitando a iminência da morte e vida na qual vivia a mulher no século XIX, sobretudo pela ocultação de qualquer tendenciosidade a um despertar e recolocação da mulher como um ser autônomo e capaz de existir socialmente. Destacando assim, que a literatura, a exemplo da narrativa que analisaremos, apresenta nas palavras presentes no texto, signos que nos remetem ao explícito, ou seja, àquilo que estamos lendo, mas que ao mesmo tempo, dialoga com reflexões implícitas e que podem abordar inúmeras questões relevantes para o cenário social, e neste caso, para a contextualização e exposição da realidade de tantas mulheres, que por muito tempo, existiram apenas em corpos, e que mesmo assim, ainda não eram totalmente seus.

I. SOBRE KATE CHOPIN: ALGUNS APONTAMENTOS

A sociedade, ao longo dos séculos, vem passando por grandes transformações no tocante aos direitos sociais e civis, a visão sobre os preceitos científicos e sobre a própria humanidade, bem como, o reconhecimento da mulher como um ser merecedor de um espaço igualitário e sem autoritarismo. Assim, o século XIX configura um cenário de lutas pela afirmação de inúmeros direitos femininos e de “mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autômatas” (CAVALCANTI, 2005, p. 5), mulheres estas que lutavam por uma sociedade na qual não fossem mais vistas como uma propriedade dos homens ou meras servidoras de interesses patriarcais. E, em meio a este contexto, no dia 8 de fevereiro de 1850, em St. Louis, Missouri, nasce Catherine O’Flaherty, que mais tarde seria conhecida como Kate Chopin. Filha de Thomas O’Flaherty e Eliza O’Flaherty, compunha uma família de quatro filhos, sendo Kate a mais nova.

Kate Chopin² foi educada na *St. Louis Sacred Heart Academy*, internato que possuía “ênfase centrada no vigor intelectual e na disciplina mental” (MOREIRA, 2003, p.117), iniciando assim, o seu primeiro contato com o estudo da literatura, que segundo a

² Doravante, neste trabalho, sempre que nos referirmos ao nome da escritora, em vez de Kate Chopin, usaremos, mais frequentemente, apenas seu sobrenome.

supracitada academia, era uma forma de as mulheres desenvolverem o senso crítico e suas habilidades argumentativas (MOREIRA, 2003). Além disso, tinha domínio do inglês e francês, dado que sua mãe era filha de imigrantes franceses que viviam em St. Louis, fato que lhe possibilitou conviver intimamente com as duas línguas e culturas.

No entanto, as influências femininas advindas da sua família não ficariam apenas no plano linguístico, pois em decorrência da morte precoce de seu pai em um acidente ferroviário, a mãe de Kate Chopin passa a assumir os negócios de sua família, em uma época na qual era o homem quem detinha o dever de sustentar sua família, enquanto a mulher tinha apenas funções domésticas, visto que a realização de um trabalho, além do doméstico, poderia dificultar a vida do lar das mulheres e diminuir a eficiência na execução de tais tarefas.

Assim, Chopin cresce rodeada por mulheres que vivenciaram a experiência do luto, tendo em vista que, coincidentemente, assim como sua mãe, sua avó materna também perdera seu esposo e foi a responsável por gerir os negócios da família e cuidar dos seus filhos. Foram mulheres que influenciaram decisivamente a visão de Chopin acerca da figura feminina como independente, tanto financeiramente, quanto no plano ideológico. E apesar da circunstância de perder um pai tão cedo e vivenciar a desestabilidade da harmonia de um seio familiar, diante da perda de um membro, Chopin tornou-se uma bela e interessante jovem, não apenas pela aparência e educação, mas também, por pertencer a uma família tradicional de St. Louis (RODRIGUES e MOREIRA, 2016).

Embora tivesse todos estes atributos, Chopin deixava transparecer que não era uma mulher simplesmente predestinada a ser subserviente às ideologias da sociedade patriarcal, pois ainda no seio de sua mocidade, já possuía hábitos não comuns às mulheres da época, por exemplo, ter “uma intensa vida social que incluía fumar, namorar, ler livros proibidos, caminhar sozinha pelas ruas e ter amigos masculinos além de manter um salão literário” (RODRIGUES e MOREIRA, 2017, p. 11), e frequentar bailes sociais. E foi em meio a um destes bailes, que Chopin conheceu Oscar Chopin. De ascendência francesa, era um homem de posses e um comerciante próspero do ramo agrícola. Além disso, compactuava dos mesmos interesses que Chopin, inclusive o gosto pela literatura e cultura francesas.

Algum tempo depois, no ano de 1870, casam-se e passam a morar em New Orleans, lugar no qual teve a oportunidade de conhecer Victoria Woodhull, feminista, que a alertou acerca da vida conjugal inutilizar e degradar a vida das mulheres, o que

certamente reforçou a manutenção de suas convicções acerca da mulher como um ser livre, mesmo após o casamento. Tanto que durante sua passagem por New Orleans,

aproveitou para explorar a cidade que tanto a fascinava e que lhe proporcionava liberdade de transitar por onde quisesse. Isso fez com que ela percebesse que a cidade era multirracial, com habitantes de diversas raças, como creoles, negros, italianos e americanos. Então, Chopin passou a observar as pessoas e a sociedade na qual ela vivia. Além da observação minuciosa sobre a cidade e seus habitantes, Kate Chopin aproveitava para frequentar a Ópera. Mesmo casada, já desenvolvia sua capacidade como escritora e Oscar sempre respeitou a individualidade da esposa (ZANATTA, 2013, p. 42).

Chopin também teve a oportunidade de residir em Cloutervill, juntamente com seus filhos e esposo. No entanto, seu casamento somente durou 12 anos, já que em 1884, Oscar apresenta-se doente e vem a falecer, deixando Chopin viúva aos trinta e dois anos. Consequentemente, passa a ser responsável por cuidar dos negócios deixados pelo seu esposo, assim como saldar uma grande dívida e cuidar dos seis filhos. Porém, mesmo diante desta situação, Chopin consegue debelar os desafios desta nova fase de sua vida, saldando a dívida e retornando a St. Louis para residir com a sua mãe.

Diante desta nova realidade, Chopin começa a escrever, como uma forma de não apenas custear a criação de seus filhos, mas também de amenizar as sucessivas perdas de entes queridos. No que concerne a isto, segundo Per Seyersted (1980 *apud* Zanatta, 2016), seu primeiro trabalho foi um poema chamado *If It Might Be*, no qual expunha o desejo de uma viúva em unir-se novamente ao esposo. Tal temática também aparece em sua segunda produção poética, intitulada *Psyche's Lament*. Entretanto, Chopin começa a expandir a sua temática, apresentando um teor mais crítico, devido às influências de escritores literários como Gustave Flaubert e Guy de Maupassant. Possuía uma especial admiração por Maupassant, dado que este, na visão de Chopin, era

(...) um artista a quem ela define como "um homem que havia escapado da tradição e autoridade, que tinha entrado em si mesmo e olhado a vida através de seu próprio ser e com seus próprios olhos. Em toda a sua ficção, Chopin, também foi promulgar desses escapes do tradicional e autoridade. Uma série de contos, por exemplo, examinou as desigualdades de casamento tradicional (GILBERT & GUBAR, 1996, p. 1012 *apud* DIAS, 2016, p. 16).

Logo, diante das inspirações literárias e acontecimentos sociais, inicia em suas obras a abordagem de questões locais e sociais, como, por exemplo, a vida das famílias *Creoles*, o preconceito para com os escravos, questões religiosas e os efeitos da guerra civil na vida e no próprio psicológico das mulheres que tiveram suas vidas marcadas por este acontecimento, passando assim a ser considerada uma autora regionalista. Mas, a personalidade de Chopin não permitiria que suas vivências pessoais e suas ideologias

fossem externas à sua escrita. Por isso, inicia narrando fatos pessoais vivenciados e exterioriza a condição da mulher, fazendo com que

(...) suas personagens mostrassem seus desejos, suas lutas e a vontade de libertar-se da opressão impostas pelos homens. Prova disso está na maioria de seus contos e romances, que receberam muitas críticas devido às posturas que as personagens apresentavam (MORAIS e ALVES, 2012. p. 14).

Revelando em suas narrativas mulheres destemidas, independentes e ousadas que apresentavam ações contrárias ao patriarcado e à própria moral da sociedade do século XIX, Kate Chopin parte em busca de liberdade e emancipação. Esta abertura das suas narrativas para contemplar a realidade das mulheres oitocentistas foi mais um dos pressupostos para ser considerada uma autora de cunho feminista, não por ter participado de militâncias, mas por expor as desigualdades sofridas por mulheres da sua época e por incentivá-las, mesmo que intimamente, a quererem ser mais do que servidas de um lar (SILVESTRE, 2007), rompendo todo o silêncio em torno de um ser que por muito tempo foi considerado insignificante.

Por conseguinte, percebemos que Chopin ousou transgredir a literatura no século XIX, não apenas pela abordagem de temas omissos pela sociedade, mas pela utilização de estratégias narrativas, como ironia e a metaforização, como podemos observar em *life fable*, no qual ela usou a representatividade de um animal que estava preso, e ao fugir de sua jaula, começa a andar por novos lugares, passando assim a ter uma sensação de libertação diante do abandono das amarras que o prendiam e o impediam de ser de fato livre.

No tocante a isto, notamos que a autora traz para o plano ficcional a tematização do casamento como sinônimo de aprisionamento, diante de mulheres que viam a possibilidade de serem mais do que mães ou esposas. Mulheres que mantinham um casamento que, em muitos casos, foi firmado até mesmo contra a sua própria vontade, o que, mesmo de forma velada e interna, as fazia ansiar pela “libertação do sofrimento psíquico devido à sua marginalização na sociedade, incluindo seu corpo e seus desejos” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 460), como pode-se constatar em muitos de seus contos, entre eles, **A história de uma hora** (1894).

Em meio a publicações de obras tidas como polêmicas, Chopin afronta mais uma vez as instituições morais do século XIX com a escrita de *The Awakening*, traduzido como “O despertar”, obra na qual narra a vida da personagem Edna Pontellier, que se apaixona por um homem mais jovem, em uma viagem de férias. Poderia ser uma simples e “inocente” narrativa, se a personagem não fosse casada e não estivesse cometendo

adultério, algo que para a sociedade puritana era inaceitável. Tanto que Chopin foi criticada por tal ousadia, em decorrência de a obra ser vista como uma forma de incitar desejos ocultos nas mulheres, ou até mesmo, questionar as ações de homens que recorriam a outras mulheres em busca de prazer, já que as esposas tinham apenas o propósito reprodutivo (DIAS, 2016).

Além desta narrativa, em 1898, com *The Storm* (O temporal), Chopin retoma o mesmo tema de “O despertar”, porém invertendo, de certo modo, papéis sociais, em virtude da protagonista cometer o adultério, mas não apresentar sentimento de culpa e nem interesse em abandonar sua relação conjugal, algo que era trivial para os homens, já que procuravam outras damas como uma necessidade fortuita deles, e não como algo inadmissível. Neste sentido, segundo Moraes e Alves (2012, p. 24), observa-se “que a mulher, em certas situações, se comporta como o homem e não se importa com o que a sociedade pensa”, porque sabe que a diferença entre eles apenas está na visão da sociedade.

Diante disso, percebemos que Chopin utilizou-se das suas narrativas e da própria literatura como

(...) um meio de libertação feminina; poder exteriorizar suas insatisfações e até mesmo reivindicar seus direitos utilizando-se da literatura como instrumento para tal. Eram mulheres dando voz à personagens femininos e podendo externar de maneira coerente o que realmente as mulheres precisavam — dizer (RODRIGUES, 2014, p. 19).

De modo que, Chopin, valendo-se de elementos simbólicos como, um toque, um luto ou fuga, possibilitou a seu público leitor observarem vozes ecoando, desejos oprimidos sendo concretizados e a possibilidade de poder vivenciá-los, mesmo que no plano ficcional. Desta perspectiva, a literatura apresentada por Chopin é um espaço de crítica, autoafirmação, lutas pela mudança da condição feminina e instigador das inquietudes das mulheres leitoras de suas obras e da própria sociedade, que ansiavam por uma voz que as dessem visibilidade. E foi este espaço dado à mulher no século XIX que fez Kate Chopin, anos depois, ser considerada uma pioneira do feminismo na literatura.

II. SEMIÓTICA E LITERATURA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.

Parte 1: semiótica peirceana: uma apreciação.

A etapa de nosso trabalho que ora passamos a expor relaciona-se ao suporte teórico que decidimos adotar. Trata-se da Semiótica, segundo os estudos realizados por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). O objetivo, como explicitamos anteriormente, é

apresentar alguns princípios dessa linha semiótica e, logo após, destacando alguns de seus pontos mais relevantes em uma interface com a literatura, apreciarmos uma leitura do conto **A história de uma hora**, da escritora estadunidense, Kate Chopin.

Iniciaremos com dois nomes de destaque acadêmico que se debruçaram em explicar a semiótica peirceana: Lúcia Santaella e Winfried Nöth. Concomitantemente, montaremos um diálogo entre estes dois semioticistas e outros/as “tradutores” desta escola.

O livro **O que é a Semiótica** (2007), de Lúcia Santaella, apresenta, de forma bem didática, um apanhado dos estudos da semiótica do filósofo estadunidense Charles Peirce, discutindo desde a origem dos estudos de Peirce até a construção e definição da ciência que ele designou como responsável pela compreensão de todos os tipos de signos ou linguagens, e que é o objeto de discussão de Santaella em seus escritos.

No primeiro momento do livro, Santaella esclarece que no século XX emergiram duas ciências da linguagem: a Linguística e a Semiótica. A Linguística como uma ciência da linguagem verbal, com enfoque exclusivo em nossas interações verbais cotidianas, e a semiótica como a ciência que “tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer signo como fenômeno de produção, de significação e de sentido” (MELO, 2015, p. 11). Esta última aparece não apenas nas observações de Peirce, mas também em mais dois outros estudos: um na ex-União Soviética e outro na Europa Ocidental. Contudo, Santaella busca focalizar seus comentários na semiótica de Peirce, em decorrência não apenas da sua considerável contribuição para as ciências humanas em seu sentido amplo, mas também por apresentar, desde o século XIX, estudos voltados à compreensão do mundo como linguagem e o entendimento da semiótica como uma filosofia da linguagem.

Embora já se tenha bem alicerçada a base da semiótica e seu objeto de estudo, esta ciência ainda é alvo de muitas indagações, tais como, para qual finalidade existe, demonstrando quão enigmática ela ainda pode ser. Porém, um dos fatos que dificultava a compreensão concreta do que é a semiótica consistia na visão não clara e definida de qual é a linguagem estudada por tal ciência. Logo, ao tecer os caminhos para nos direcionar a uma melhor compreensão da ciência de Peirce, Santaella divide seu livro, de forma resumida, entre a definição de linguagem, semiótica e signo; e nos alerta sobre a necessidade de compreendermos “linguagem” em seu sentido mais abrangente, para posteriormente compreendermos a semiótica por um olhar mais preciso e o signo como constituinte deste processo.

Assim, a linguagem é a forma pela qual se estrutura a comunicação, dada a sua elaboração na utilização dos diversos elementos visuais, sonoros e espaciais (MELO, 2015), transcendendo a materialização ou verbalização da língua e apresentando-se como parte constitutiva do funcionamento de nosso próprio corpo, por exemplo; e cuja presença está em todas as partes de nossa vida e cotidiano, perpassando pelas linguagens de funcionamento das máquinas, do movimento das flores e, até mesmo, o próprio silêncio.

Com base nestes esclarecimentos acerca da visão do que podemos considerar como linguagem, notamos que esta é algo observável diante de todo e qualquer fenômeno. No tocante a isto, se a semiótica estuda as linguagens, seu campo de observação é vasto e perpassa outras ciências, dado que, conforme já foi enfatizado, a linguagem é algo que está presente até nas reações do nosso corpo às ações externas. Por isso, a “semiótica encontra seu ancestral mais antigo, na história da medicina, aí entendida como o primeiro diagnóstico dos signos da doença” (NÖTH, 1995, p. 19). Algo que comprova que, embora o termo ‘semiótica’ tenha ganhado um sentido mais extenso dentro da medicina e posteriormente fosse substituído pelo termo semiologia, a semiótica teve seu “sentido abandonado ou confinado a sintomatologia” (NÖTH 1995, p. 20). Logo, passando a ser utilizada e observada nos diagnósticos dos indícios de possíveis doenças e causas dos estados de saúde dos pacientes.

Ao compreender a semiótica como a ciência que explicaria o mundo como uma linguagem e comprovar que tanto o universo quando a mente dos homens se expandem, Peirce observou que áreas como a matemática e a filosofia poderiam ajudar como base para se fazer uma melhor compreensão dos alicerces das construções lógicas do pensamento humano, explicando como a mente observaria todo os fenômenos existentes no universo e os transformariam em uma linguagem decorrente da “relação entre o conjunto de sinais expressivos percebidos e um conjunto de lembranças associadas” (MELO, 2015, p. 19).

Em outro momento de seu livro, definida a visão de linguagem para a semiótica, Santaella (2007) expõe o sistema filosófico de Peirce, que tem como base para investigação em qualquer ciência, a Fenomenologia, uma vez que Peirce considerava que, ao começarmos pelo estudo dos fenômenos, teríamos o suporte para esclarecer e explicar fatos em aberto, dentro de qualquer uma das ciências existentes. Dando continuidade ao sistema, como estruturador do pensamento humano, temos as ciências normativas, que ele divide em ética, estética e semiótica ou, em uma visão mais clara, são as ciências que estruturam o pensamento racional ordenado pela razão, ação e significação. E como parte

resultante de tal sistema filosófico, responsável por estudar a realidade concreta e independente de nossas construções mentais, estaria a metafísica.

Portanto, Peirce, com este sistema, pretendia chegar à compreensão integral acerca do mecanismo da razão humana, e com a semiótica, ele acreditou que havia encontrado a ciência capaz de explicar e compreender o mundo como uma linguagem. Diante disso, ao fazer uso da fenomenologia, ele começa a estudar como funciona a consciência humana diante dos fenômenos, e comprova que toda experiência da mente ocorre, de forma lógica, por meio de três categorias que ele chamou de Primeiridade³ (o ver da nossa consciência de forma imediata), Secundidade (o sentir e reagir ao que vemos) e Terceiridade (interligação entre primeiridade e secundidade, ou seja, interligação entre o que se vê e o que se sente). Tais categorias apresentariam, anos mais tarde, um caráter quase cosmológico, tendo em vista que estavam presentes, não apenas nas Ciências, mas como partes fundamentais em todo e qualquer fenômeno observável em outras áreas. O alemão Winfried Nöth (1995) detalha um pouco mais essas três categorias nos seguintes termos:

A primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Na definição de Peirce, “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer”. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer. É a categoria da comparação, da ação, do fato, da experiência no tempo e no espaço. Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro. “É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos (NÖTH, 1995, p. 64).

Santaella (2007) enfatiza para seus leitores que Peirce, ao criar as suas categorias como uma manifestação psicológica, estava analisando estas categorias no processo de apreensão dos fenômenos na consciência. E para não causar uma desordem entre o que compreendemos por razão e consciência, Peirce afirma que a consciência é algo que se destoa da própria razão, tendo em vista que a consciência aparece em um nível mais profundo e que não é tão sujeita às influências externas e internas, como a nossa razão. Por isso, a consciência é um espaço no qual as três categorias mediam os pensamentos, e quando está diante de um fenômeno, a consciência produz um signo, por via destas três categorias, que seria um pensamento mediado pela percepção e que resulta novamente em outro pensamento, estando assim em um ciclo constante. Segundo Winfried Nöth

³ Estas três categorias foram nomeadas por Peirce originalmente em inglês, respectivamente, como *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*.

(1995, p. 72), isto ocorre, pois, “cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, a semiose resulta numa série de interpretações sucessivas”.

O signo, assim, seria a representatividade de outro signo, que vai depender do objeto para que possa ser determinado de forma imediata ou não, singular ou plural. Assim, “o processo de significação ocorre quando o signo representa seu objeto para um intérprete e produz na mente desse intérprete uma outra coisa que está relacionada ao objeto. Esse processo de significação Peirce chama de semiose”, como ratifica Melo (2015, p. 36).

No entanto, para que se tenha uma melhor compreensão acerca desse processo entre signo, objeto e interpretante — i.e., semiose —, Santaella (2007) apresenta o funcionamento dessa tríade, por meio de um diagrama no qual expõe que todo o signo é dividido em objeto dinâmico, objeto imediato, interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante em si. Tal divisão se faz necessária, para que não se tenha a falsa ideia de que o signo automaticamente irá representar em nosso imaginário qualquer objeto de forma concreta, pois para isto, o signo deve ter um objeto dinâmico, já que a representação do objeto imediato irá depender das semelhanças que o intérprete realiza ou inferências com base em sentimentos, experiências ou interpretações. Citemos, mais uma vez, Winfried Nöth (1995) como apoio ao que Santaella nos fala aqui sobre signo, objeto e interpretante.

O objeto imediato é o objeto dentro do signo”, o objeto como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto da representação dele no signo. É, dessa forma, uma representação mental de um objeto, quer exista ou não objeto. O objeto mediato, real ou dinâmico é, o objeto fora do signo; é a realidade que, de uma certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação. Esse segmento da realidade também chamado objeto real, é mediato e dinâmico porque só pode ser indicado no processo da semiose (p. 68).

De acordo com Santaella, em uma segunda instância, a distinção entre o interpretante imediato e o interpretante dinâmico é fundamental para compreendermos que os signos apresentam naturezas e potencialidades diferentes, produzindo, assim, pensamentos na mente de cada intérprete, que vão depender do repertório cultural de cada indivíduo para que seja construído um outro signo de forma efetiva ou aparente. Sendo ainda possível que um signo tenha um interpretante convencional, que ocorre quando um signo de determinada qualidade, como uma ordem, por exemplo, é interpretado em si, ou seja, produz um outro signo de mesma ordem.

De uma forma mais detalhada e clara, todo signo está em uma relação triádica sobre si, seu objeto e seu interpretante. Esta relação irá pressupor se o signo é constituído como uma qualidade – quali-signo (algo vago e aberto às possibilidades), um sentimento – si-signo (algo determinado e concreto para representar) ou uma lei – lei-signo (algo legitimado por convenção para representar). Assim, a relação do signo com o objeto, ou seja, o que o signo consegue representar na mente de alguém, pode vir na forma de ícones, quando o signo é de qualidade, deixando a abertura para que o interpretante realize a associação daquele signo com algum objeto possível que o represente, apresentando-se com uma forma de movimentar nossos sentidos, dado que haverá um misto de possibilidades de comparação, mas nunca uma comparação concreta entre signo e objeto. Por isto que o seu interpretante sempre será apenas uma rema, o que, em outras palavras, poderíamos chamar de hipótese.

Por outro lado, o si-signo em relação ao seu objeto, por apresentar uma relação direta entre o signo e seu objeto, aparece na forma de índice, pois apresenta uma relação de representação concreta, tendo em vista que o índice está diretamente ligado com aquilo que ele representa, delimitando assim, que o interpretante não ultrapasse o fato real ou o dicente. Enquanto que, a nível do lei-signo temos um objeto como representante legitimado de um signo, não por meio de sua qualidade ou conexão de fato, mas por meio de uma convenção coletiva que condiciona aquele signo a símbolo do objeto. Assim, é observável o caráter genuíno dos símbolos como triádicos, pois seu caráter simbólico advém de outro signo que perpassa o ícone e índice. Produzindo assim, como interpretante, o argumento ou pensamento inteligível.

A divisão do signo entre estas partes foi uma das dez tricotomias criadas por Peirce e que nos ajuda a compreender como a nossa consciência reage aos fenômenos e sintetizam estas informações em forma de signos, nos levando a compreender a semiótica como, não apenas uma ciência de estudos dos signos, mas também como uma abertura para enxergarmos como ocorre a relação entre a nossa mente e o mundo.

Por fim, é notável que Santaella (2007), respaldada aqui com as intervenções de Nöth e Melo, nos desperta para concretizar o seu propósito de entendermos o que é a semiótica e nos faz ver e compreender o mundo como uma linguagem, que não apenas está presente na mente humana e no funcionamento do seu corpo, mas em todos os acontecimentos possíveis. Ela demonstra assim que, quando falamos de semiótica, estamos tratando de uma ciência vasta e de aplicações e variações importantes em inúmeros segmentos de nossas vidas; entre estes segmentos, temos a literatura de ficção.

Sobre esta aplicabilidade, Santaella dedicou um curto, mas proveitoso artigo, “A semiótica e os estudos literários” (2020), assim como o fez Expedito Ferraz Júnior em “A Leitura do texto literário; uma abordagem semiótica” (2012) e “Semiótica e análise literária: uma introdução” (2004), sobre os quais discorreremos a partir de agora.

Parte 2: A interface semiótica e literatura.

No supracitado artigo, Santaella (2020) afirma que, ao pensarmos a semiótica aplicada à literatura, é preciso esclarecer de qual semiótica estamos falando, não apenas em decorrência da sua multiplicidade de aplicações a outras áreas, mas também, pelo fato de cada uma das três correntes de estudo da semiótica apresentarem uma definição e aplicação diferentes na literatura.

Assim, a primeira semiótica que Santaella apresenta, parte de bases estruturalistas, dado que esta teve influência em várias áreas e surge do ***Curso de Linguística Geral*** de Ferdinand de Saussure (1916) e da obra linguística do dinamarquês Louis Hjelmslev. Este fato resultou na semiótica narrativa de A. J. Greimas, que estudava os níveis mais profundos dos discursos e que mais tarde evoluiria para uma gramática modal, e levaria a semiótica para áreas das emoções e paixões. Logo, este desenvolvimento da semiótica estruturalista para a literatura era tendencioso, pois destas bases emergiu a linguística, e conseqüentemente chegaria à literatura, dado que ambas trabalham com a palavra como signo verbal.

Por outro lado, na ex-União soviética, em 1960 já havia a discussão de uma semiótica contemporânea ao formalismo e com ideais de uma ciência da literatura coincidente com a linguística. Todavia, nesse entremeio, surge o Círculo de Bakhtin com estudos voltados para a literatura e cultura, que apresentou distinções acerca do formalismo e contribuiu também para que a semiótica criasse força na literatura. No entanto, ainda dentro deste círculo eslavo, Roman Jakobson resgata a semiótica de Peirce e começa a extrair dela as explicações para os estudos literários. Nesse sentido, a visão da semiótica foi expandindo horizontes dentro da literatura e também em outras áreas, rendendo um considerável número de estudos acerca da teoria da arte verbal.

Logo podemos perceber que, mesmo tendo estas três vertentes semióticas contribuindo para o campo da literatura, foi na definição do signo de Peirce, precisamente no signo de qualidade ou ícone, que a semiótica aplicada à literatura se consolidou. Embora, tenha existido a visão inicial de que a iconicidade da língua era baixa quando

consideramos apenas a sua representatividade do mundo pela imagem, conforme enfatiza Nöth (1995).

Assim sendo, a literatura materializa nas palavras o que se pretende transmitir, utilizando-se de uma manipulação da linguagem ou “revelando além dos conteúdos do seu nível primário de significação” (NÖTH, 1995, p. 99), a tal ponto, que é possível, por meio das palavras, sentir todo o sentimento que se quer exteriorizar⁴. E esta força que a linguagem encontrou na literatura permitiu surgir outras abordagens, como a literatura comparada, que Santaella define como uma semiótica da tradução e entendimento das relações intersemióticas da literatura com áreas diversas e com outros sistemas de signos.

Expedito Ferraz Jr., em seus dois artigos, corrobora as informações acima ao explicitar a interface entre semiótica e literatura em seus artigos, ressaltando, porém, a semiótica peirceana em suas considerações. Vejamos o que ele nos relata em seus textos.

Inicialmente, o autor nos apresenta um esclarecimento acerca do pensar a semiótica na literatura, ao afirmar que como os eventos comunicativos que realizamos, o texto literário também é constituído de signos, uma vez que as palavras que compõem o texto são na verdade signos icônicos. Assim,

(...) o signo linguístico tem sua arbitrariedade relativizada e tende a transformar-se em signo icônico, isto é, tende a imitar as características do seu objeto. A principal contribuição da Semiótica para a literatura é a compreensão de como se constrói essa iconicidade da linguagem literária (JÚNIOR 2004, p. 50).

Então, precisamos observar que para chegarmos a iconicidade do texto, devemos compreender que na relação signo-objeto, o uso dos símbolos, ícones e índices na semiose do texto literário são fundamentais para a compreensão expressiva do texto, uma vez que os símbolos são signos associados a um objeto por convenção, os índices por conexão real com o objeto e os ícones por semelhança. Logo, estes elementos, que atuam diretamente na semiose do texto literário, podem aparecer juntos no mesmo texto ou em situações nas quais um destes predomina. Sendo assim, Júnior (2012, p. 67) afirma que

A leitura de um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu significado for evocado principalmente pelos sentidos convencionais dos signos utilizados, ou seja, quando as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentam principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário.

Neste sentido, observamos que os signos simbólicos, ao serem utilizados no textos literários, podem ser destituídos ou reafirmados na construção do sentido pretendido no

⁴ Embora nem sempre consigamos expressar tudo que sentimos em palavras.

plano literário, pois há a procura dos “signos mais adequados para traduzir a figura da experiência da apreensão do seu objeto, quando as formas ditadas pela norma já não cumprem plenamente sua função expressiva” (JÚNIOR, 2012 p. 68), seja na constituição do signo como representação simbólica do sentir do autor ou como ênfase para a interpretação do leitor.

Por outro lado, quando estamos diante da referência indexical no texto literário, o signo que apresenta um referente no plano real, apresenta-se no contexto ficcional como um signo degenerado, que consiste em uma “espécie de envolvimento de uma representação indexical por uma forma simbólica, cujo caso típico são aquelas palavras que têm como função principal chamar atenção para situações específicas pertencentes ao contexto comunicativo” (JÚNIOR, 2012, p. 70).

Portanto, são indicadores de referências e autorreferências de signos da realidade para a ficção, utilizados como formas de direcionamento para o leitor dentro e fora do texto. Assim, signos indicativos que já conhecemos podem nos levar a uma suposição indicial no texto literário do que está por vir, como, por exemplo, “o surgimento de certas ervas e pássaros, ao redor de uma embarcação, indica ao navegante a aproximação do continente (relação indexical)”, conforme nos apresenta Júnior (2004, p. 49).

Desse modo, mesmo que a relação entre os signos e seus objetos seja apenas aparente, como na associação arbitrária dos símbolos e ligações dos signos indexicais, os signos icônicos,

“no contexto dinâmico das linguagens que nos cercam ocorre através de signos híbridos (em que se combinam aos componentes icônicos outros traços indexicais e simbólicos), nos quais, entretanto, prevalecerá o caráter de semelhança, isto é, de qualidades compartilhadas com os objetos”.

Todavia, há três categorias ou modos de representação dos signos icônicos ou iconicidade na literatura: Imagem, o diagrama e metáfora. Os ícones de imagens representam as qualidades sensoriais, ou seja, imediatas de um objeto. Isto dentro da literatura refere-se à associação baseada nas experiências intersemióticas de representação por meio da imagem daquilo que observamos dentro do texto. “Dessa forma, não apenas o aspecto gráfico dos textos, mas também as onomatopeias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita seriam exemplos de iconicidade imagética na literatura” (JÚNIOR, 2012, p. 72).

Enquanto a iconicidade imagética consiste na representação por meio de qualidades sensoriais com o objeto, na iconicidade diagramática a representação ocorre por analogia, e que dentro do texto, são auxiliados por forma simbólicas, conforme

observamos no encurtamento, prolongamento ou troca da ordem das palavras ou expressões para alcançar o signo pretendido. Para isso,

(...) colaboram recursos gráficos e construções discursivas: a pontuação (ou a falta dela), que dita o ritmo mais lento ou mais acelerado das frases ou fragmentos de frases; as reticências e os anacolutos, que caracterizam a descontinuidade das ideias; as repetições, as inversões, as frases e os truncamentos (JÚNIOR, 2012, p. 77).

Sendo assim, observamos uma disposição dos signos para chegar a representação de um objeto por analogia na construção da semiose do texto, enquanto que na iconicidade metafórica, a representação do signo decorre do paralelismo entre dois signos, ou o que poderíamos definir como equivalência semiótica, dado que se faz uso de uma qualidade comum entre dois signos que possibilite representar o mesmo objeto, mas, sabendo que “diferentemente das imagens, cujas relações signo-objeto devem produzir interpretações inequívocas, as metáforas implicam uma necessária ambivalência representativa” (JÚNIOR, 2012, p. 77), possibilitando assim, a contraposição de sentidos, a ironia e o paradoxo na semiose.

Por fim, Júnior salienta que a literatura é uma transgressão de códigos linguísticos, ultrapassando a visão prescritiva da linguagem e encontrando na semiótica a explicação de como se constrói a iconicidade da linguagem, em face da disposição de signos para possibilitar a total apreensão do leitor em relação ao propósito presente no texto literário diante da relativização da arbitrariedade do signo.

Diante do que relatamos até o presente momento como referencial teórico de nosso trabalho, e conscientes de que tal apanhado representa apenas um breve panorama dos estudos semióticos, entendemos que já temos elementos suficientes para uma aplicação no corpus escolhido, a saber, **A história de uma hora**, de Kate Chopin. Antes, porém, vejamos abaixo alguns dos princípios que balizarão nossa análise, os quais elencamos abaixo a partir de partes de nossos argumentos⁵ até aqui:

1. “A linguagem é algo que está presente, entre outros, até nas reações do nosso corpo às ações externas”. Por que a semiologia não foi capaz de explicar a morte da Sr^a Mallard?
2. Como as categorias de Secundidade (o sentir e reagir ao que vemos) e Terceiridade (“categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos

⁵ Embora extraídos de nosso próprio texto, esses argumentos são reapresentados entre aspas aqui.

signos” Nöth) se aplicam às percepções da morte *latu sensu*, e da suposta morte de Brently Mallard especificamente, do ponto de vista dos vários personagens no conto?

3. “A representação do objeto imediato irá depender das semelhanças que o intérprete realiza ou inferências com base em sentimentos, experiências ou interpretações”. Quais sentimentos vivenciados (“repertório existencial”) pela Sr^a Mallard as levam a uma experiência e interpretação da representação do objeto mediato “morte” de uma forma diversa daqueles que a cercam? Quais recursos literários corroboram na “tradução” dessa vivência?
4. Como a reação à morte (de Brantly Mallard, em especial) pode ser compreendida e ilustrada no conto a partir da noção de quali-signo (algo vago e aberto às possibilidades), e lei-signo (algo legitimado por convenção para representar)?
5. “(...) a literatura materializa nas palavras o que se pretende transmitir, utilizando-se de uma manipulação da linguagem ou “revelando além dos conteúdos do seu nível primário de significação” (NÖTH, 1995, p. 99), a tal ponto, que é possível, por meio das palavras, sentir todo o sentimento que se quer exteriorizar.” Embora em pleno silêncio em seu quarto, o leitor consegue compartilhar os sentimentos da Sra Mallard em sua avaliação da recém-noticiada morte de seu marido. Quais recursos de manipulação de linguagem (signos icônicos) se utiliza Kate Chopin para tal coparticipação do leitor? Ou como se constrói essa iconicidade da linguagem literária no conto de Chopin?
6. “... cujo caso típico é o daquelas palavras que têm como função principal chamar atenção para situações específicas pertencentes ao contexto comunicativo”. Quais palavras se destacam no conto e como elas se associam a um conceito de vida e morte, segundo a percepção de Louise Mallard?
7. “Assim, signos indicativos que já conhecemos podem nos levar a uma suposição indicial no texto literário do que estar por vir...)”. Como o que Louise Mallard vê através da janela de seu quarto (e o próprio quarto) se constitui como “relação indexical” para o leitor do conto?
8. Que exemplos de iconicidade imagética e diagramática, bem como a metáfora se apresentam no conto. Como eles se relacionam ao signo pretendido de vida/morte?

III. VIDA E MORTE EM A HISTÓRIA DE UMA HORA: UMA LEITURA SEMIÓTICA.

As considerações que tecemos em relação a semiótica peirceana nos mostram que os signos apresentam um movimento de construção de novos signos a partir da representação de outros. Isto, aplicado ao universo literário, faz com que um texto, aparentemente apenas constituído de signos verbais, crie uma leitura transversal ao que está textualmente visível. Seria, então, a abertura que o autor concebe para que o leitor transite entre o explícito e implícito no alcance de uma leitura mais que abrangente, tornando-a contemplativa de um universo além do apresentado no próprio enredo.

E nesta aproximação entre a realidade e o universo ficcional que Kate Chopin faz uso da representatividade dos signos para tornar sua obra mais expressiva e articulada à realidade de sua época, por meio de uma aproximação com o leitor mediante uma infinidade de significações que subvertem o texto que está sendo lido “para englobar o mundo” (ROSSI, 2007, p. 1). Isso é fato principalmente no tocante à condição da mulher no século XIX, seu papel social, relações matrimoniais e exposição das impressões e sentimentos íntimos diante de uma sociedade na qual a mulher vivia enclausurada em seu próprio ser, e sob o olhar repressivo, tanto no âmbito social, assim como em seu próprio lar, conforme observaremos a seguir no conto **A história de uma hora**.

O conto inicia com a informação de que “um problema cardíaco afligia a Sr^a Mallard” (CHOPIN, 2017, p. 1)⁶, o que a tornava um ser sensível fisicamente e uma indicação que prepara a percepção do leitor para a noção de que a personagem era uma pessoa não propícia para vivenciar emoções fortes. Ao deixarmo-nos cientes deste fato, a autora conduz seu leitor a compactuar de uma informação sabida pelos personagens do enredo, mas que será peça chave para a compreensão do desfecho do conto pelo olhar daquele que não está nele (o leitor), mas que sabe o real motivo do acontecimento fatídico que acomete a senhora Sr^a Mallard ao final da narrativa.

Além disso, baseado nos conhecimentos que adquirimos, a senso comum, acerca de problemas cardíacos, sabemos que quando alguém apresenta uma limitação cardíaca, esta pessoa não pode ser exposta a qualquer emoção que possa alterar a pulsação natural de seu coração, dado que é um órgão vital para a nossa existência, por meio do qual passa

⁶ O conto **A história de uma hora**, de Kate Chopin, que utilizaremos nas citações, foi traduzido por Flávia Yacubian (Cf. Referências).

a oxigenação do corpo e fluxo sanguíneo em toda extensão corporal. Este órgão é também um legi-signo de representação sentimental do ser humano e cuja importância vital também existe no plano emotivo, uma vez que nosso coração “sente” o que estamos vivenciando e nosso corpo reflete e externa este sentir, como, por exemplo as feições de tristeza ou pulos de euforia. Sendo assim, pode-se argumentar que o órgão que transporta o nosso sentir para todas as partes do corpo, tanto que alegria demais ou tristeza em demasia podem culminar em uma parada cardíaca.

Então, começamos a perceber uma vulnerabilidade da Sr^a Mallard justamente no órgão mais sensível que possuía e que poderia ser afetado a qualquer momento, visto que sua condição física, conforme é apresentada a nós, a deixa conviver no limiar entre a morte e a vida todos os dias. Portanto, Kate Chopin, habilidosamente insere esta enfermidade como a simbologia de uma condição feminina de viver todos os seus dias entre a vida e a morte, mediante o avivar de seus sentimentos internos e o desalento causado pela repressão emocional e existencial que se perpetuava dia após dia, como uma doença incurável e fatal.

Seria, assim, o coração o órgão da confluência entre a frágil vida interna e a notória morte externa que Kate Chopin utilizou como símbolo do conflito entre o eu feminino e patriarcado que tanto controlou as vidas das mulheres ao relegar apenas sua notoriedade como mãe ou esposa, jamais como um ser detentor de sentimentos, desejos ou pretensões que pudessem ir além da realidade dos papéis a elas atribuídos por uma sociedade patriarcal que as circundavam.

A morte preanunciada tem sua marca logo no começo do conto, ao vermos que os personagens Josephine, irmã da Sr^a Mallard, e Richards, o amigo de Brently Mallard, ao saberem do acidente ferroviário que teria vitimado Brently Mallard, cujo nome estava no topo da lista de “óbitos” (CHOPIN, 2017, p. 1), tentam avisar a Sr^a Mallard de tal acontecimento. Conhecedores da sua enfermidade, contam o ocorrido por meio de “frases curtas; sugestões veladas que revelavam sem escancarar” (CHOPIN, 2017, p. 1). Nesta passagem da narrativa, os personagens Josephine e Richards têm na escrita do nome Brently Mallard no topo da lista de vítimas do acidente, um signo indexical, que os fizeram acreditar que ele estava no trem, ou seja, seu nome estava na lista, portanto veio a óbito neste acidente ferroviário.

Esta certeza decorre da construção de uma suposição, ou seja, de um outro signo gerado a partir do nome escrito, tendo em vista que “a partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo

que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). Portanto, o significado de um signo é outro signo” (SANTAELLA, 2007, p. 12). E deste novo signo em torno do objeto mediato apresentado, isto é, deste corpo fúnebre ainda ausente, mas já idealizado como existente, que a narrativa se desenvolve.

Josephine e Richards buscam palavras que possam minorar um efeito natural do signo morte (primeiridade ou qualidades imagéticas do objeto mediato) que seria a consternação e as possíveis consequências advindas do ocorrido, dentre as quais a possibilidade de que o impacto da notícia vitimasse a Sr^a Mallard também. No entanto, após tomar conhecimento do que acontecera a Brently, Josephine, como a personificação de acolhimento fraternal perante à situação, ampara a sua irmã que, ao receber a notícia do falecimento de seu esposo, “ela não ouviu a história como muitas outras mulheres já o fizeram, com incapacidade paralisante de aceitar o significado. Ela chorou no mesmo instante, com abandono súbito e selvagem, nos braços da irmã” (CHOPIN, 2017, p. 1. Grifo nosso).

Percebemos que a Sr^a Mallard teve uma reação sentimental que denota lamento e angústia em face do acontecimento, conforme esperado por Josephine e Richards. Logo, estes sentimentos são índices (secundidade) que confirmam para os dois personagens, o quão impactante foi tomar conhecimento acerca da perda do esposo, embora todas as possibilidades construídas em torno do que poderia ocorrer quando a notícia acerca da morte fosse anunciada, principalmente a que ela morreria, tenham sido reduzidas e expostas apenas naquele sentimento que tomou conta da Sr^a Mallard. Esta reação da Sr^a Mallard leva o leitor (mas não Josephine ou Richards) a construir uma visão de que a notícia não foi tão impactante a ponto de ser capaz de provocar, naquele momento, a sua morte, mas que de certo modo, a comoveu.

Kate Chopin transparece por traz da expectativa da morte eminente da Sr^a Mallard, tida por Josephine e Richards, um pensamento que é consubstanciado não apenas pelo ocorrido e ciência da fragilidade da recém viúva, mas também com base na visão instituída no século XIX, de que o casamento era o centro normatizador do comportamento feminino, “como se sua existência estivesse condicionada à eterna baliza do querer e da vontade do homem” (BARBOSA e SILVEIRA 2004, p. 49). Em outras palavras, além da perda de um ente e dissolução de um casamento, houve a retirada de uma suposta base existencial da vida da Sr^a Mallard, deixando-a como um ser destituído de alguém que a representasse e cuja ausência a impediria de dar continuidade a uma vida

posterior àquele fato, culminando, assim, em sua morte literal ou uma morte existencial como resultante do luto.

No entanto, a morte literal não ocorreu, mas a legitimação do fim atrelada ao signo morte (legi-signo da terceiridade) ocorre com a idealização da morte em vida da Sr^a Mallard, supostamente constatada por Josephine e Richards ao verem que “quando a tempestade de dor esvaiu, ela foi para o quarto, sozinha. Não permitiu que ninguém a acompanhasse” (CHOPIN, 2017, p. 1). Havendo assim, o sair da sala para o quarto, como o próprio desaparecimento social da personagem, mas ao mesmo tempo, o momento em que ela passará a atentar para seu eu, já que não existia um matrimônio para ocultar a visão de si.

Este recolhimento atônito e silencioso com o qual a Sr^a Mallard parte para o seu quarto, parece indicar o luto diante da morte do amado esposo que, para Josephine e Richards, parte de um acontecimento em si (quali-signo) para o desvanecer de duas vidas (legi-signo): a primeira delas, da figura de Brently pelo acidente que ceifou sua vida e, a segunda, de sua esposa que agora viverá sem uma figura masculina ao seu lado, que a represente socialmente. É neste momento, que a legitimação de um signo que denota o fim (a morte), passará a condição de indício de uma nova vida porque, enquanto a Sr^a Mallard deixa o recinto e se ausenta da presença de Josephine e Richards, na visão deles, em profunda desolação, o leitor, e ele somente, a “acompanha” em seu retiro para o seu quarto. Ali e naquele instante de introspecção e reflexão acerca do que a morte de seu esposo significaria para ela, é que começaremos, com as reflexões da própria personagem, a perceber o que a morte e o luto de Brentley Mallard desencadeariam em seu ser, resignificando a sua frágil vida.

Com efeito, observamos o luto, um sentimento advindo da morte, sendo usado por Kate Chopin como um símbolo icônico do momento de transposição para um outro modo de vida. Vida esta que, enquanto para a sociedade, na percepção de Josephine e Richards, havia acabado, em razão daquele que era o provedor do lar e o “espelho” de sua visibilidade social não existir mais; para a Sr^a Mallard (e o leitor) ainda era apenas o rompimento de um vínculo matrimonial que ela possuía. Neste ponto da narrativa, temos uma divisão semiótica para os personagens, tendo em vista que para Josephine e Richards já houve o esgotamento de todas as possibilidades e, conseqüentemente somente avistam o objeto mediato (a morte de Brently) e sua consequência (a definitiva morte social da Sr^a Mallard). Para Sr^a Mallard, o objeto mediato (a morte de Brently) está sendo visto como imediato, pois há algo a mais, algo de positivo que o fim literal daquela morte representa.

Nesse sentido, ela desconstrói para si mesma as impressões de Josephine e Richards com a inversão do signo morte para o signo vida, a partir do momento que sobe e se fecha em seu quarto, quarto este que se torna signo de sua consciência para novas percepções e lucidez daquilo que está à sua frente. Desse modo, a mudança de visão acerca do signo morte para vida, ocorre “tendo em vista que um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais (CP, 2449)” (*apud* NÖTH, 1995, p. 79).

Assim, o subir para seu quarto é “o início do que poderíamos chamar de “epifania — não no sentido bíblico de transfiguração, mas no sentido joyceano de revelação súbita de algo oculto, mas que sempre esteve presente” (ROSSI, 2007, p. 2), pois ao adentrar neste ambiente, a personagem começa a voltar a atenção daquele acontecimento para si, e não mais para tudo o que estava acontecendo a sua volta. O quarto agora é o símbolo do sentir e compreender que as suas limitações físicas não existiam mais, assim como tudo que causava a segregação do seu ser. Há, então, o começo da visão da morte de seu esposo pela secundidade, ou seja, a Sr^a Mallard observa (Kate Chopin também deixa evidente para nós), que o fim de uma vida é o rompimento do elo com as imposições patriarcais e o prelúdio do (re)nascimento da Sr^a Mallard. A morte de Brently Mallard, que libertou sua alma de um corpo físico, fará com que a alma da senhora Sr^a Mallard ganhe um corpo visível pela sociedade (aludindo a notoriedade da mulher após a viuvez, que era quando podia controlar sua vida e os negócios, como ocorreu com a mãe, avó e a própria Kate Chopin), mas, principalmente um corpo e alma autônomos, uma vida independente de quem quer que fosse.

Todavia, a corporificação do eu de uma nova senhora Sr^a Mallard ainda será vivenciado por ela, quando começa a olhar o que está além de sua janela e percebe o que estava ao seu redor e dentro de si própria com um novo olhar ao enxergar a vida a partir da ausência (morte) de seu esposo dali em diante, visto que ele, como símbolo do patriarcado na narrativa, desfalece. Isto é, morre para que haja o ensejo do aflorar na senhora Sr^a Mallard, de tudo aquilo que estava adormecido ou reprimido na personagem. Denotando, a inversão clara da morte para vida, e que através daquela janela aberta em seu quarto “simboliza o caminho aberto para uma nova inspiração levando a uma nova iluminação e a um novo espírito para uma nova vida” (WANG, 2007 p. 109, tradução nossa) como vemos exemplificada na seguinte descrição que lemos no conto:

Na praça em frente à sua casa, as copas das árvores trêmulas com o peso da nova vida primaveril. Um hálito de chuva no ar. Na rua abaixo, um ambulante gritava sobre seus produtos. As notas de uma canção distante a alcançavam

sutilmente, e inúmeros corvos gorjeavam nas calhas. Trechos de céu azul apareciam aqui e acolá entre as nuvens que haviam se encontrado e se amontoavam a oeste (CHOPIN, 2017, p. 2).

A iconicidade imagética de signos linguísticos que são utilizados para descrever ao leitor o que ela avistava, como “árvores trêmulas”, “corvos que gorjeavam” e “nuvens que haviam se encontrado”, nos leva a imaginar a paisagem como a personagem a contemplava e assimilava. Um manuseio com os signos que a autora do conto utiliza, não apenas como forma de expressividade, mas como um meio de projetar a inclusão de seu leitor na observação e intensidade do que a Sr^a Mallard estava vendo, por meio do seu aspecto sensorial e no qual “todas as coisas naturais acima do chão são simbolicamente usadas para formar um mundo espiritual onde Louise está prestes a ter uma alma recém-nascida” (WANG, 2007, p. 108, tradução nossa), um mundo que talvez sempre estivesse ali, assim como todos os seus sentimentos, desejos e vontades, mas imperceptível à sociedade e não aprovado por esta mesma sociedade e que por essa razão a Sr^a Mallard mantinha encoberto para si mesma, dado que a vida como esposa não a permitiria ver o mundo com seu olhar, mas pelo olhar que a sociedade e seu esposo lhe impunham.

Por outro lado, ao pensar e observar tantas coisas ao mesmo tempo e em um espaço tão pequeno, há a des(re)orientação, evidente pelo uso de ícone que a escritora utilizou para comparar esta abertura em seu quarto e tudo que ela avistava como uma paisagem vista por um ser enclausurado e que acaba de descobrir o mundo que já existia, mas com um novo brilho, diante do acordar de um sonho ou reviver após uma morte em vida. Tudo que estava a sua frente é apenas o reflexo da profundidade e descoberta de uma existência na qual a escuridão e repressão que vivera a Sr^a Mallard começa a desvanecer sendo repostado pela claridade que irradiava pela janela de seu quarto e que a deixava tão perto de algo mais vivo e pleno e que começa a expandir-se para além daquela pequena janela para transbordar de vida o seu corpo e alma, antes enfermos. Esse momento ícone vivenciado nesse clímax de sua história pode ser associado ao que Peirce relata nas seguintes palavras:

Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é a coisa. A distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho, não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral. Nesse momento contemplamos um ícone (CP, 3 362). (*apud* NÖTH, 1995, p. 79).

A indexicalidade dos signos também está presente nas palavras que descrevem as feições que havia em seu rosto, como o olhar fixo e inerte e que são índices da contenda entre o corpo e a sua alma. O seu corpo como posse de seu esposo ainda estava fisicamente

relutante e desacreditado do que estava por vir, pois sabia que a reação esperada diante da morte de um esposo não poderia ser aquela. Isto a deixou perplexa e insegura. “O que seria? Ela não sabia; era muito sutil e elusivo para nomeá-lo. Mas ela o sentia, rastejando a partir do céu, estendendo-se até ela pelos sons, odores e cores que preenchiam o ar...” (CHOPIN, 2017, p. 2). O que ela estava sentindo começou a tomar conta de seu corpo e de todos os seus sentidos, era mais forte do que o sentimento de luto que deveria ter e do que as imposições do que poderia pensar ou sentir. Havia algo adentrado em seu corpo e não mais apenas querendo sair dele. “Ela estava começando a reconhecer a coisa que tentava tomar conta dela e se esforçava para contê-la com sua força de vontade, tão fraca quanto suas duas mãos brancas e magras” (CHOPIN, 2017, p. 2).

A fragilidade e sensibilidade física da mulher também são destacados pelos signos “mãos brancas” e “magras”, pela descrição de um ser que aparentava ser fácil de subjugar por sua suposta pouca força física. Uma comparação que alude a visão patriarcal da mulher como um ser indefeso e inábil para lutar contra algo que não tivesse a força do homem para lhe auxiliar. Então, mais uma vez, assim como muitas mulheres, a Sr^a Mallard se via subjugada. Porém, esta dominação não fazia mais sentido, agora que Brently Mallard havia morrido. Assim, pela autoafirmação que surge através da morte de seu esposo, Louise renasce para liberdade, como constatamos na seguinte citação:

Quando desistiu, uma palavrinha suspirada escapou dos lábios entreabertos. Ela a repetiu sem parar entre dentes: “Livre, livre, livre!”. O olhar vazio e o olhar de terror que o seguiu sumiram de seus olhos. Eles se tornaram vivazes e brilhantes. Sua pulsação bateu rápido, e o sangue corrente aqueceu e relaxou cada centímetro de seu corpo (CHOPIN, 2017, p. 2. Grifo nosso).

A paralização física, como a de um corpo doente à espera da morte, mas que subitamente revive, agora sintetiza-se na expressão “livre”. A liberdade percorreu seu corpo, acelerou seus batimentos e oxigenou toda sua extensão com o ar ou o sopro de vida que ela não tinha antes. A partir deste momento, “ela não parou para se perguntar se era alegria monstruosa que a embalava” (CHOPIN, 2017, p. 2), porque apenas apreciava todas as significações de “Livre! Corpo e mente livres” (CHOPIN, 2017, p. 2). A Sr^a Mallard tem sua existência plena, tendo em vista que seu ser interno coabitava, neste momento, também o plano externo. Aliás, a libertação do seu corpo está como uma libertação antecessora da mente, não apenas pela visão do conto, mas na ordem dos ícones que designam uma e outra condição (cf. JUNIOR, 2012, p 76).

Mesmo que a liberdade advinda da morte de seu esposo pudesse lhe soar estranha de alguma forma, já que ela estimava seu esposo, ainda assim a Sr^a Mallard antevia para si um futuro mais vívido do que aquele que experimentara até então:

Ela sabia que choraria outra vez quando visse aquelas mãos boas e gentis na posição da morte; a face que nunca a olhara com outro sentimento além de amor, imóvel e cinza e morta. Mas ela viu além daquele momento de amargo, uma longa procissão de anos vindouros que lhe pertenceriam absolutamente. E ela abriu os braços para recebe-los. (CHOPIN, 2017, p. 2).

Demonstrando pesar pelo falecido marido, mas também reconhecendo o quanto a morte pode ser magnânima para quem vive em uma situação inumana, vemos na citação acima o contraponto de um corpo desvanecido, na imagem de Brently, e um corpo assomado e consciente de que a vida não mais seria a mesma de antes para a Sr^a Mallard. Desta forma, aquilo que a aproximou da compreensão do objeto mediato do signo morte no conto, foi repellido pela qualidade imagética do signo morte como vida.

Kate Chopin exemplifica, nesta passagem do conto, Brently e a Sr^a Mallard como possíveis vítimas do patriarcado e da sua intervenção, até mesmo nos casamentos em que havia amor, tendo em vista que, de acordo com Barbosa e Silveira “o século XVIII marca o início do casamento por amor. Entretanto, mesmo quando o sentimento estava presente, não se podia fugir totalmente dos interesses familiares” (2004, p. 01). Sendo assim, a felicidade matrimonial e a vida daquele casal ainda era controlada por interesses coletivos e não individuais. Por isso a contrição da Sr^a Mallard perante o que estava sentindo após a morte de seu esposo é compreensível, e um explícito signo indicial para o leitor da soberania de um patriarcado que também impôs seus interesses, não apenas para mulheres, mas também para homens.

Todavia, a repressão do patriarcado a seu corpo e o adormecimento de sua alma feminina incorporam-se, não mais em Sr^a Mallard, mas sim, em Louise. Ela não era mais um ser marcado com o sobrenome da dominação, era apenas uma mulher que foi (re)nomeada com a personificação da liberdade plena. O nome Louise é no conto uma representação indexical da mulher que nasce como um ser e que diante do casamento passa a ser descaracterizada e descrita como pertencente a outro ser e não mais a si própria, uma “noção ampla de referência” (JÚNIOR, 2012, p. 70). Por isso, quando Josephine estava de joelhos diante da porta do quarto de Louise, “com os lábios perto do buraco da fechadura, implorando para entrar. - Louise, abra a porta! Eu lhe peço: abra a porta. Você vai ficar doente” (CHOPIN, 2017, p. 2. Grifo nosso.), já se legitima uma nova

identidade: Louise abre a porta, impulsionada de vida e de liberdade do seu novo corpo e alma, iluminada⁷ que foi pelo insight vivenciado naquele quarto.

O chamado de sua irmã para sair do quarto e a afirmação de que ficará doente, nos remete mais uma vez a idealização de Josephine e Richards de que o silêncio e recolhimento da Sr^a Mallard é a profunda destruição de seu ser pela morte de Brently e por não ser do direito da mulher libertar seu eu feminino. Enquanto o silêncio fala e confirma para os dois personagens que a dor é tão intensa que talvez a Louise morra de tristeza, sabemos que em meio a este silêncio para eles, dentro daquele quarto e na própria Louise acontece um silêncio que também fala, mas como a renovação de seu ser ocasionada pela morte de Brently. Deste modo, Kate Chopin faz uso do ícone metafórico silêncio para não apenas apresentar as perspectivas da introspecção de Louise pelos personagens e leitor, mas para salientar o silêncio que o patriarcado impõe e ignora, desconsiderando que as vozes de libertação nem sempre são sonoras. Assim, mais uma vez o silêncio é visto pelo exterior, isto é, por quem estava fora do quarto e que desconhece o silêncio do interior de Louise, pela ótica do que lhe convém enxergar, jamais pela do improvável e oposto, isto é, o silêncio que significa reflexão que antecipa libertação.

Mesmo assim, a personagem deixa o quarto, não mais como havia entrado nele. Nela “havia um fervor triunfal em seus olhos, e ela se portava, sem perceber, como uma deusa da Vitória. Ela abraçou a irmã, e juntas desceram a escada. Richards espera embaixo pelas duas.” (CHOPIN, 2017, p. 3). E apesar deste retorno, Louise já estava livre, e nada poderia conter esta liberdade e retirar dela o que este sentimento provocou em toda extensão de seu corpo quando ela o descobriu. Louise “finalmente se liberta e atinge o pico quando ela sai de seu quarto” (Wang, p. 101, tradução nossa). Nenhum acontecimento agora poderia ser mais grandioso do que saber que viveria todos os seus dias para si. Todavia, inesperadamente ao descer do quarto,

(...) alguém abria a porta com a chave. E Brently Mallard entrou, um pouco descomposto da viagem, carregando uma mala pequena e um guarda-chuva. Ele passara longe do acidente, nem sabia que havia ocorrido um. Ele ficou ali parado em assombro diante dos gritos estridentes de Josephine, diante do rápido movimento de Richards para impedir que a esposa o visse. Quando os médicos chegaram, disseram que ela havia morrido do coração — da alegria que mata (CHOPIN, 2017, p. 3).

⁷ É importante destacar que Louise deriva do radical “luz”, nome muito apropriado neste momento do conto, pois remete o leitor aos lampejos de vida assimilados pela protagonista em seu quarto, que refletem em sua revivificação.

Ao abrir aquela porta e entrar, Brently Mallard não apenas representa a reprovação do patriarcado a tudo que a Sr^a Mallard havia pensado, mas simbolicamente ele fecha a porta que sua suposta morte havia aberto para ela. E neste fechar, o objeto mediato morte é visto por Louise em seu sentido estrito e com a sua legitimação de fim, porém para o fim de seu eu, dos seus desejos, dos dias para si e de um alguém que não poderia mais viver enclausurada depois de ter provado a liberdade em toda sua intensidade. Não havia mais possibilidade de sua existência, já que “o belo sonho de liberdade, autoestima e independência é a integridade sagrada dos homens, e não das mulheres” (Wang, 2007, p. 112, tradução nossa).

O sonho daquela existência idealizada não poderia sobreviver em um corpo que não era mais visível, por isso Kate Chopin não poderia dar a sobrevivência da protagonista, pois a constatação de que ele estava vivo provocou o inverso calar e trancafiar de um corpo que não suportou a abrupta retomada da sua existência e condição anterior. A morte agora ressoa como uma punição ou salvação de um mundo no qual não existiria condição da emancipação e onde Louise não poderia existir, mas sim, apenas a Sr^a Mallard. E como esta já não existia mais, Louise morre da tristeza demasiada, em um súbito silêncio, com o qual a sociedade patriarcal a calou.

E nesta divisão da personagem, por convenção, a Sr^a Mallard morre da alegria fulminante, a alegria que mata e que é um ícone metafórico que contrapõe não apenas dois signos linguísticos, mas a visão do patriarcado acerca da morte da Sr^a Mallard e a idealização da própria personagem acerca do retorno Brently Mallard. Um embate no qual mais uma vez a sociedade patriarcal saiu vitoriosa, tanto que a causa da morte foi definida pelo médico, um homem e membro da sociedade patriarcal, e cuja análise sintomatológica explica a morte da Sr^a Mallard por um caráter convencional e não factual.

Não foi apenas uma falha médica, mas a ocultação que Kate Chopin realiza acerca do real motivo da morte para os personagens, que não puderam conhecer o íntimo da Louise, assim como o leitor teve a oportunidade, e que jamais irão conhecê-lo, não apenas porque a personagem morreu, mas também por não ser aceitável morrer pela tristeza de rever seu esposo, “notando a perda como algo positivo não por não amar o marido, mas por entender o casamento como anulação de si mesma” (BARBOSA e SILVEIRA, 2004, p. 52).

Logo, ao final da narrativa, temos o paradoxo do objeto mediato do início do conto para os personagens e leitor (morte que era vida e vida que agora é morte), duas faces da mesma moeda e uma metáfora que também pretende esclarecer o título da narrativa, e

nos leva a observar e compreender que, enquanto Brently Mallard passou uma hora supostamente morto, Louise, em seu silêncio, nasceu, viveu e morreu “feliz” neste curto espaço de tempo, sem que ninguém do seio de sua família, dentro de seu próprio lar, tenham notado este acontecimento.

O título do conto é igualmente sugestivo, nos termos da iconicidade diagramática, com relação à extensão do conto, a experiência de leitura cronológica por parte do leitor, e o tempo narrativo; incidindo nas relações entre a história narrada e o discurso narrativo. Considerando este aspecto, vejamos primeiramente o que nos esclarece Júnior:

Sabendo então que o diagrama associa, por analogia, processos de aspectos sensoriais distintos, produzindo uma semelhança de relações, não é difícil reconhecer os modos como a literatura explora seus recursos visuais e linguísticos para construir essa espécie de sinestesia que é a iconicidade diagramática (JÚNIOR, 2012, p. 74).

Desta forma, a proporção do tempo da história no discurso é, relativamente, o mesmo que o leitor teria para leitura do conto. Obviamente, o leitor não leva uma hora para sua leitura deste conto em particular, mas, diante da extensão dessa narrativa, praticamente duas páginas, e dada a engenhosidade literária da autora, o tempo de uma hora entre a notícia da suposta morte de Brently e a morte factual de Louise é, ilusoriamente, o mesmo tempo que leva o leitor como testemunha dos fatos ali revelados.

Em suma, toda a extensão do conto é permeada de iconicidade e que por meio dos signos apresentam significados que constituem para o leitor não apenas uma sequência de fatos, mas uma obra na qual os signos utilizados, especificamente, o signo morte compõe um símbolo da condição social feminina, assim como, de todo e qualquer indício de emancipação existencial e sentimental da mulher. Mesmo assim, Chopin, persiste não apenas em expor esta condição, mas em instigar uma libertação latente nas mulheres. Elaborando uma narrativa na qual a última indexicalidade resume a invisibilidade e silenciamento do eu feminino que existe, mas que percebe em qualquer oportunidade uma janela aberta para a liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face do aporte teórico que utilizamos concernente a Semiótica Peirceana e a aplicação desta ao texto literário, bem como dos objetivos traçados, constatamos que o conto utilizado como objeto de estudo apresenta uma composição de signos verbais que constroem um enredo permeado de significações, e que, conforme observado ao longo desta pesquisa, tematiza a crítica que Kate Chopin realiza a respeito de um estado

permanente entre a morte e vida no qual a mulher vivia e que é abordado de modo irônico, mediante o despertar do eu feminino da Sr^a Mallard e a sua morte imediata.

Logo, evidenciamos um estado de fim permanente que acompanha a mulher desde a sua condição de ser social a seu ser íntimo, não apenas diante da nocividade do patriarcado, mas também, o desaparecimento de um ser que percebe a liberdade ao menos em seu corpo, ou seja, que consegue manter em seus pensamentos uma espera por autonomia, mesmo que esta autonomia ou o começo dela sejam inaceitáveis socialmente.

Isso posto, almejamos ter realizado um estudo semiótico que comprava a contribuição da iconicidade dos signos para a compreensão da notoriedade que Kate Chopin busca dar ao estado de penumbra no qual vivia a mulher no século XIX, na busca de não apenas desestabilizar um patriarcado, mas também de propor um espaço no qual o eu feminino pode aflorar, desenvolver-se e libertar-se, mesmo que ironicamente a sua libertação resulte na morte física, social e moral diante do cingir da sociedade patriarcal.

Além disso, as considerações que tecemos do conto, ressaltam a semiótica atrelada ao texto literário como uma forma de compreensão das construções implícitas do texto, assim como, a sua importância para o entendimento da escrita literária como um espaço de significações, representações e debate de questões que por muitas vezes são encobertas socialmente.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria do Socorro; SILVEIRA, Thiago. “Um sopro de poder: relações de gênero e poder no conto A história de uma hora da escritora Kate Chopin”. Letras em Revista, Teresina, V. 05, n. 01, jan./-jun, 2014.
- BORIS, Georges; CESÍDIO, Mirella. “Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. Revista Subjetividades. Ceará, v. 7, n. 2, p. 451-478, setembro 2007.
- CAVALCANTI, Vanessa. “Mulheres Em Ação: Revoluções, Protagonismo e Práxis Dos Séculos XIX e XX”. Proj. História, São Paulo, v. 30, p. 243-264, junho 2005.
- CHOPIN, Kate. **A história de uma hora**. Tradução de Flávia Yacubian. Balão Editorial, 2017.
- DIAS, V. “A representação e ascensão da mulher em o despertar, de Kate Chopin”. Orientadora: Dra. Daise Lilian Fonseca Dias. 2016, 42 p. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Letras) - Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras – Língua Inglesa. Cajazeiras, 2016.
- JÚNIOR, Expedito Ferraz. “A leitura do texto literário: uma abordagem semiótica”. **Signo**, v. 37, n. 62, p. 64-80, 2012.

- JÚNIOR, Expedito Ferraz. “Semiótica e análise literária: uma introdução”. **Revista do GELNE**, v. 6, n. 1/2, p. 47-56, 2004.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- MORAIS L.S; ALVES E. R: “O perfil da mulher como esposa nos contos de Kate Chopin”. Disponível em: <https://edoc.ufam.edu.br/bitstream/123456789/2561/35/TCC-Letras-2012-Arquivo.010.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2020.
- MELO, Desirée. P. & MELO, Venise. P. **Uma introdução à semiótica Peirceana**. 1ª ed. Paraná: Unicentro, 2015.
- MOREIRA, N. M. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2003.
- RODRIGUES, Thalita Raquel de Carvalho. EDNA PONTELLIER: uma ou múltipla?, Orientadora: Dra. Nadilza M. de Barros Moreira, 2016, 142 p. Dissertação de mestrado (Literatura e Cultura) - Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.
- ROSSI, Aparecido Donizete. “Uma morte irônica: The Story of An Hour, de Kate Chopin”. In: Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Universidade Estadual de Santa Cruz: Ilhéus/Bahia, 2007. Disponível: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/APARECIDO%20DONIZETE%20ROSSI.pdf>. Acesso em: 08 set. 2020.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. Coleções primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. “A semiótica e os estudos literários”. 2006. Disponível em; <http://www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=11&id=81>. Acessado em: 1 jun. 2020.
- WANG, Xuding. **Feminine Self-Assertion in The Story of an Hour**. English Department, Tamkang University. 2007.
- ZANATTA, Deise Luzia. “A personagem feminina em The Awakening, de Kate Chopin”. Orientadora: Dra. Fabiane Verardi Burlamarque, 2013, 92 p. Dissertação de mestrado (Filosofia e ciências humanas) – Pós-graduação em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2013.