

*O conto *The story of an hour* de Kate Chopin como veículo de transmissão de memória cultural*

The story of an hour of Kate Chopin as a transmission vehicle of cultural memory

Ilse Maria da Rosa Vivian¹

Talita François Wahlbrinck²

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo analisar o conto *The story of an hour* (1894), traduzido como “A história de uma hora”, da escritora norte-americana Kate Chopin (1851-1904), como veículo de transmissão de memória cultural. Quer-se demonstrar que esta narrativa clássica apresenta a capacidade de, com a sua simbologia, expressar conhecimentos a partir dos quais é possível que mulheres se reconheçam a partir de suas próprias diferenças. Propõe-se, inicialmente, compreender o conceito de memória, procurando cruzar as interpretações de diferentes teóricos como, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan e Aleida Assmann, que se debruçaram sobre esta questão. Posteriormente, procura-se delinear a identificação de quatro formas de memória, são elas: memória individual, memória coletiva ou social, memória política e por fim, memória cultural. Subsequentemente, objetiva-se uma observação mais aprofundada a respeito do conceito de memória cultural, justamente por ser este o elemento direcionador deste estudo para que, enfim, se possa relacioná-lo ao objeto literário clássico em questão. Acredita-se que através destas e outras leituras, em que a narrativa é produzida concomitante ao reconhecimento do si-mesmo e do outro, partilha-se uma memória cultural, cuja representação faz com que muitas mulheres possam reconhecer-se e libertarem-se.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa. Kate Chopin. Memória Cultural. Mulheres.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo analisar o conto *The story of an hour* (1894), traduzido como *A história de uma hora*, da escritora norte-americana Kate Chopin (1851-1904), como veículo de transmissão de memória cultural. Objetiva-se demonstrar que esta narrativa clássica apresenta a capacidade de, com a sua simbologia, expressar conhecimentos a partir dos quais é possível que mulheres se reconheçam a partir de suas próprias diferenças.

Propõe-se, inicialmente, compreender o conceito de memória, procurando cruzar as interpretações de diferentes teóricos que se debruçaram sobre esta questão. Posteriormente, procurar-se-á delinear a identificação de quatro formas de memória, são elas: memória individual, memória coletiva ou social, memória política e, por fim, memória cultural. Além de identificá-las,

¹ Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Professora do Mestrado em Letras e do Curso de Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões; ilsevivian@hotmail.com

² Mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, talitafrancois@hotmail.com

o estudo dissertará, brevemente, acerca de cada uma delas, visto que, como já exposto por Aleida Assman (2006, p. 211): *It is often not easy to determine where one type of memory ends and another begins.*³ Subsequentemente, observa-se de forma mais aprofundada a respeito do conceito de memória cultural, justamente por ser este o elemento direcionador deste estudo para que, enfim, se possa relacioná-lo ao objeto literário clássico em questão.

Certos recortes de experiências narradas no discurso de Louise Mallard, personagem principal de *The story of an hour*, revelam marcas associadas a determinados sistemas que envolvem crenças, comportamentos, a própria cultura e relações sociais da época que são retratadas no conto. Desvendar estas experiências metaforizadas é fundamental para entender como estas práticas funcionam.

Quanto aos procedimentos metodológicos que tecem o fio condutor dessa análise, estes se dão através de, primeiramente, uma pesquisa bibliográfica seguida de uma tentativa hermenêutica, partindo dos pressupostos de Gadamer (1998, p.72), de que “o objetivo da hermenêutica é sempre o de restituir e de restabelecer o acordo, de preencher as lacunas.” Para além de formalidades metodológicas, intenta-se, ao longo deste estudo, adotar uma postura que o filósofo chama de autêntica atitude hermenêutica:

A atitude hermenêutica supõe apenas uma tomada de consciência que, ao caracterizar as nossas opiniões e os nossos preconceitos, os qualifica como tais, e lhes retira, do mesmo lance, o seu caráter excessivo. E é realizando esta atitude que damos ao texto a possibilidade de surgir na sua diferença e de manifestar a sua verdade própria contra as ideias preconcebidas com que, antecipadamente, o confrontávamos. (GADAMER, 1998, p.78).

Busca-se, ainda, apoio na concepção de Tzvetan Todorov (2011, p. 219) com relação às peculiaridades que caracterizam o processo da interpretação, pois “a interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, das suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, o elemento é incluído em um sistema que não é o da obra, mas o do crítico.” Assim, a hermenêutica exige que o leitor empreenda um processo de análise e arrisque sua interpretação, num diálogo que confronta as condições históricas e culturais do texto e do leitor.

A MEMÓRIA E SUAS CATEGORIAS

Como já exposto, julga-se pertinente observar o conceito de memória. Mas, antes de adentrar neste termo de maneira específica, convém chamar a atenção para a relevância da

³ Muitas vezes não é fácil determinar onde um tipo de memória termina e outro começa. (Tradução nossa).

experiência, dado que só se pode ter memórias a partir de experiências, sejam elas pertencentes ao tempo cósmico ou ao tempo fenomenológico.

Ainda em 1933, o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892 -1940) redigiu um ensaio intitulado *Experiência e pobreza*⁴, no qual elenca a diminuição da transmissão de experiências. O autor demonstra que esta crise conduz os indivíduos a uma realidade mais pobre no que diz respeito a experiências transmissíveis, o que os leva a uma privação cultural que configura um panorama de barbárie. Fica-se pobre porque não se tem mais experiências duráveis, ou seja, memórias. O autor elucida, ainda, que isso ocorre não porque não se tem o que contar e transmitir, mas porque não se sabe como fazê-lo.

Faz-se, aqui, usufruto de um dos seus questionamentos iniciais para, também, introduzir o leitor no conceito de memória, pois, afinal, qual seria o valor do patrimônio cultural sem sua vinculação à vida de tempo cósmico? Observa-se que o modo de vinculação com as experiências se dá através da memória. E se delas se é desprovido, que tipo de patrimônio espera-se ter? Esquece-se, em decorrência, do que já se aprendeu, do que se construiu, do que se valoriza e, portanto, do que se constitui uma identidade.

A memória pode ser entendida conceitualmente como “a possibilidade de dispor de conhecimentos passados. Por conhecimentos passados se entende aqueles que “de qualquer modo, já estiveram disponíveis, e não já simplesmente *do* passado.” (ABBAGNANO, 2012, p. 759).

Justifica-se a reflexão e estudo sobre a temática na atualidade? Tanto Pierre Nora (1931 -), quanto Aleida Assmann apresentam um cenário de *boom* em relação ao aumento de pesquisas sobre a memória. Para Pierre Nora, o fato se deve exatamente ao motivo já exposto por Walter Benjamin: a memória se tornou algo inexistente. Para Aleida Assmann, há uma série de fatores, como por exemplo, o colapso das narrativas canônicas no tempo final da Guerra Fria, o que era uma oportunidade de interpretação do passado e orientação do futuro, a situação pós-colonial que priva indivíduos das suas histórias e culturas de origem, a situação pós-traumática após o Holocausto e as grandes guerras e o declínio das gerações que testemunharam estes episódios e, por fim, a nova revolução digital na comunicação tecnológica.

Pierre Nora (1981, p. 9) apresenta seu conceito de memória como vida:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

⁴ Disponível no endereço <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>

Nora (1981, p.15) diz ainda que “o que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar”.

Pode-se perceber que, ao longo dos anos, principalmente a partir da terceira década do século passado, diferentes teóricos formularam diferentes concepções sobre os tipos de memória possíveis. Para introduzir estas categorias, começar-se-á pelas interpretações que mais se aproximam do que geralmente se pensa quando a proposta é categorizar memórias.

Maurice Halbwachs (1877 – 1945) foi um sociólogo francês da escola durkheimiana que, na vanguarda, observou as memórias como individuais e coletivas. Para ele, a memória individual é construída e fortalecida em grupo, através do compartilhamento de memórias. Seguindo este raciocínio, o número de memórias existentes coincide com o número de grupos. Halbwachs (2006, p.30) afirma que

Nossas lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.

Nesse sentido, trata-se mais de uma complementação entre as memórias, ou seja, a interdependência insolúvel entre a memória individual e a coletiva, que uma memória implicada à outra. Dessa forma, toda memória individual se apoia em memórias coletivas, e toda memória coletiva se apoia em memórias individuais. Para Halbwachs (2006, p. 64),

É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas pelo nosso grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam, que vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros. Quantas vezes expressamos, com uma convicção que parece muito pessoal, reflexões tiradas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa! Elas correspondem tão bem à nossa maneira de ver, que nos surpreenderíamos ao descobrir quem é seu autor e constatar que não são nossas. “Já havíamos pensado nisso” – não percebemos que somos apenas um eco.

Em meio a tantas nomenclaturas já instituídas, quanto aos tipos de memórias, segue-se, aqui, o raciocínio de Aleida Assmann. Como primeiro modo de memória, ela também opta pelo termo individual. Para ela, assim como para Halbwachs, as memórias individuais, ou episódicas, como ela as subcategoriza, dependem de uma rede maior para existirem.

Essas memórias são voláteis: algumas desaparecem por completo, outras passam por transformações ao longo do tempo, juntamente com as transformações do sujeito que as possui. Mas uma característica que é própria a todas elas, conforme Assmann (2006, p. 213) é a de que: *“As these are embodied memories, they are defined by clear temporal limits and extinguished with the death of the person.”*⁵ Não obstante, *“In the shape of stories and anecdotes transmitted in oral communication, some of the episodic memories can transcend the individual person’s life span.”*⁶

A memória social ou coletiva é aquela que, como expôs Halbwachs, se constrói, se desenvolve e se sustenta na interação com outros indivíduos a partir da troca de significados. Além disso, possui também a capacidade de ser compartilhada com outros grupos, que não familiares. Esse fenômeno acontece até mesmo em grupos que jamais se conheceram, mas que partilham memórias em comum. É uma das modalidades de memória social a memória geracional. Ainda segundo Aleida Assmann, a memória social é intergeracional, enquanto que as memórias políticas e culturais são transgeracionais.

Compreende-se, então, que tanto a memória individual quanto a social caracterizam-se por existirem em espaço curto de tempo. Porém, a memória política e a memória cultural, caracterizam-se por existirem em um espaço de tempo mais longo. Estas últimas não necessitam da vivência para serem o que são, pois são mediadas por símbolos e outras representações materiais, modos de educação e situações de natureza repetitiva e participação coletiva.

A memória política pode ser observada através do modo com que certo grupo recorda certos eventos históricos pertencentes às suas realidades e, também, no modo como um grupo forma ideologias e constrói uma identidade social e de natureza política a respeito destes acontecimentos.

MEMÓRIA CULTURAL

Chega-se, agora, à questão da memória cultural. E sobre ela, o que se quer enfatizar é que, diferentemente das outras formas de memória expostas, ela não se apoia na interação entre a recordação e o esquecimento, mas em uma tríade. Conforme Assmann (2006, p.220), *“This third category refers to the cultural function of storing extensive information in libraries, museum, and archives which far exceeds the capacities of human memories.”*⁷

⁵ Como essas são memórias corporificadas, são definidas por limites temporais claros e se extinguem com a morte da pessoa.

⁶ Na forma de histórias e anedotas transmitidas através da comunicação oral, algumas memórias episódicas podem transcender a vida de cada pessoa.

⁷ Essa terceira categoria refere-se à função cultural de armazenar informações extensas em bibliotecas, museus e arquivos que em muito excedem as capacidades das memórias humanas.

Ao se traçar um paralelo com as memórias sociais e políticas, a autora (idem, p.221) explica:

Whereas political memory is defined by a high degree of homogeneity and compelling appeal, cultural memory is far more complex, because it includes works of art that retain more ambivalence and allow for more diverse interpretations. While the symbolic signs of political memory are clear-cut and charged with high emotional intensity – such as a graffiti on a wall, a slogan on a license plate, a march or a monument – the symbolic signs of cultural memory have a more variegated and complex structure that allows and calls for continuous reassessments and reinterpretations by individuals. Political memory addresses individuals first and foremost as members of a group; cultural memory relates to members of a group first and foremost as individuals. While political memory draws individuals into a tight collective community centered around one seminal experience, the content of cultural memory privileges individual forms of participation such as reading, writing, learning, scrutinizing, criticizing, and appreciating and draws individuals into a wider historical horizon that is not only transgenerational but also transnational. The structure of neither political nor cultural memory is fixed but permanently challenged and contested. Its very contesting, however, is part of its status as lived and shared knowledge and experience.⁸

Tendo em vista que uma característica peculiar da memória cultural é compreender a ambivalência das obras de arte, vislumbra-se, agora, o cerne deste estudo. Há diferentes estudos que analisam obras de arte, podendo citar-se literatura e fotografia como sendo manifestações de memória cultural. A título de exemplo, cita-se a análise da fotografia da artista Lorie Novak, que é analisada por Marianne Hirsch e Valerie Smith no artigo *Feminism Cultural Memory: An Introduction* publicada no livro *Signs – Journal of Women in Culture and Society* da *University of Chicago* (2002, p.2)⁹: *“In posing but not foregrounding the question of gender, Novak’s photograph points to its elusive yet pervasive presence in the making of cultural memory.”*¹⁰

Ao longo deste livro, muitos outros estudos se debruçam sobre os mais variados produtos artísticos de uma sociedade: mídias visuais, música, óperas, filmes, narrativas literárias escritas, rituais, leis, narrativas orais, mitos, culinária e até mesmo a respeito do silêncio para

⁸ Ao passo que a memória política é definida por um alto grau de homogeneidade e apelo convincente, a memória cultural é muito mais complexa, porque inclui obras de arte que mantêm mais ambivalência e permitem interpretações mais diversas. Enquanto os sinais simbólicos da memória política são claros e carregados de alta intensidade emocional - como um grafite na parede, um slogan em uma placa, uma marcha ou um monumento - os sinais simbólicos da memória cultural têm uma estrutura mais complexa e variada que permite e exige reavaliações e reinterpretações contínuas por indivíduos. A memória política aborda os indivíduos, em primeiro lugar, como membros de um grupo; a memória cultural se refere aos membros de um grupo em primeiro lugar, e acima de tudo, como indivíduos. Enquanto a memória política atrai os indivíduos para uma comunidade coletiva rígida e centrada em torno de uma experiência seminal, o conteúdo da memória cultural privilegia formas individuais de participação, tais como ler, escrever, aprender, escrutinar, criticar e apreciar e atrai os indivíduos para um horizonte histórico mais amplo que é, não só transgeracional, mas também transnacional. A estrutura da memória política e cultural não é fixa, mas permanentemente desafiada e contestada. Suas contestações, entretanto, são parte de seu status como conhecimento e experiência vividos e compartilhados.

⁹ Disponível em <http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/340890>

¹⁰ Ao apresentar, mas não colocar em primeiro plano a questão do gênero, a fotografia de Novak aponta para sua presença elusiva, mas omnipresente, na elaboração da memória cultural.

desvendar de que modo se articulam como veículos de transmissão e representação de memória cultural. Conforme Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002, p. 6),

These narratives are based on historical knowledge; on cultural myths and symbols; on desire, identification, and imagination; on denial and repression. They are fragments of stories, responding to the limited fragmentary clues on which they are built.¹¹

Desse modo, compreende-se que a narrativa observada neste artigo é carregada de conhecimentos históricos, sociais e culturais relacionadas à época em que foi escrita. No que diz respeito às questões do casamento, especificamente no que tange o papel desempenhado pela mulher, sabe-se que o gênero feminino vivia grandes restrições e tinha, como missão de sua vida, o casamento. Entre suas incumbências, pode-se listar ser sempre solícita e submissa ao cônjuge, ser presente na educação dos filhos e nos cuidados do lar. Como consequência, não havia espaço para desempenhar papéis que tivesse, simplesmente, vontade de desempenhar. O peso do patriarcado impedia mulheres de se reconhecerem em suas diferenças.

Cabe salientar que essa realidade ainda se faz sentir na contemporaneidade. Embora crescentes ondas de mobilização de libertação do gênero feminino tenham ocorrido ao longo dos séculos, como o feminismo, por exemplo, ainda há muito a conquistar para que se possa vislumbrar igualdade de gênero como uma realidade cultural nas sociedades contemporâneas.

Quando Marianne Hirsch e Valerie Smith (*idem*) expressam que as narrativas são fragmentos de histórias, entende-se que, através delas, se entrelaçam discursos de indivíduos participantes de um contexto social específico e que, nas narrativas, expõem suas ideologias, crenças, mitos, identidades e desejos.

Este é o modo como se observa o trabalho de Kate Chopin: como uma colcha de retalhos repleta de vivências, sentimentos, repressões e descobertas de um coletivo feminino, mas expostas como descobertas individuais, de uma personagem ficcional. Os significados resultantes deste entrelaçamento nem sempre são algo evidente, sendo, muitas vezes, necessário que se procure interpretar o que não foi dito, ou de que modo algo foi dito. Compreende-se que, devido à rigidez de certos padrões sociais e culturais, como por exemplo o patriarcado, o uso de metáforas e símbolos foi uma solução para se enunciar e, indo além, se narrar de modo a gerar sentido somente a quem quiser encontrá-lo.

Julga-se importante, também, citar o livro *Methods for the study of literature as cultural memory*¹², que foi resultado do *XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as*

¹¹ Essas narrativas são baseadas em conhecimento histórico; em mitos culturais e símbolos; em desejo, na identificação e na imaginação; na negação e na repressão. São fragmentos de histórias, respondendo às pistas fragmentadas e limitadas sobre as quais são construídas.

Cultural Memory" no ano de 1997. Nele, colaboradores de diferentes universidades de todo o mundo exploraram uma ampla variedade de métodos para o estudo da literatura como memória cultural, justificando que, na literatura, o passado pode ser re(a)presentado e resgatado no presente de várias maneiras e em formas muito diversas. Através de contribuições valorosas e de grande originalidade, são abordados problemas, não só teóricos, mas, também, análises práticas de obras específicas.

MEMÓRIA CULTURAL EM *THE STORY OF AN HOUR*

Suportando o recorte que se fez do conto *The story of an hour*, apresenta-se a reflexão de Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002, p. 5):

*In a variety of ways, feminist theory can provide a valuable lens through which cultural memory may be studied. Indeed, gender, along with race and class, marks identities in specific ways and provides a means by which cultural memory is located in a specific context rather than subsumed into monolithic and essentialist categories. Moreover, gender is an inescapable dimension of power relations, and cultural memory is always about the distribution of and contested claims to power. What a culture remembers and what it chooses to forget are intricately bound up with issues of power and hegemony, and thus with gender. Finally, the tropes and codes through which a culture represents its past are also marked by genders, race, and class.*¹³

Kate Chopin (1851-1904), autora do conto em questão, nasceu no ano de 1851 – época de grandes restrições à população feminina e que precedeu o período conhecido como *The Turning Point*, fase da virada do século em que muitas mudanças viriam a ocorrer, inclusive e especialmente, na perspectiva do gênero feminino.

Conforme Williams (1998), Kate Chopin não deve ser descrita como feminista, ainda que suas obras reflitam consequências de restrições da liberdade às mulheres. Suas obras, de estilo audaz e impetuoso, caracterizadas por temáticas que elencam a libertação do feminino, a celebração da individualidade e do erotismo, por muito tempo velados, renderam-lhe severas críticas. Embora não tenha escrito explicitamente para promover algum movimento político

¹² Disponível em https://books.google.com.br/books?id=3K3eIlxJFV0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹³ Em uma variedade de maneiras, a teoria feminista pode fornecer uma lente valiosa através da qual a memória cultural pode ser estudada. De fato, o gênero, juntamente com a raça e a classe, marca identidades de formas específicas e fornece um meio pelo qual a memória cultural está localizada em um contexto específico e não subsumida em categorias monolíticas e essencialistas. Além disso, o gênero é uma dimensão inescapável das relações de poder, e a memória cultural é sempre baseada na distribuição e reivindicações contestadas de poder. O que uma cultura se lembra e o que escolhe esquecer está intrinsecamente ligado a questões de poder e hegemonia e, portanto, de gênero. Finalmente, os tropos e códigos pelos quais uma cultura representa seu passado também são marcados por gêneros, raça e classe.

social, ela é reconhecida como uma ilustre personalidade feminina que desempenhou um papel de extrema importância, uma das escritoras precursoras do movimento feminista.

Embora pouco conhecida no Brasil, Chopin e seus escritos tem sido objeto de estudo em diferentes países norte americanos. Isso tem ocorrido especialmente em meio à contemporaneidade, em que suas obras têm passado por um processo de resgate, tendo em vista os temas contemporâneos que aborda, como a luta da mulher pelo seu espaço, seja este qual for, o reconhecimento pelo papel que desempenha e a construção de uma identidade para as figuras femininas.

Mrs. Louise Mallard, protagonista do conto *The story of an hour*, é uma mulher de saúde frágil, lhe acomete uma doença cardíaca. Assim, quando vem à tona a notícia de que, ao que tudo indica, seu marido recentemente falecera em um acidente de trem, sua irmã e um amigo tomam todas as precauções de não serem muito abruptos ao informar Mrs. Mallard sobre o acontecido.

Ao retratar a personagem como alguém de saúde frágil, observa-se que esse discurso pode dizer muito mais do que o que se subtrai da primeira interpretação: a de que a personagem tem uma saúde debilitada. Ainda na contemporaneidade, a figura feminina é tida como representante do sexo frágil, como se todas mulheres fossem negativamente delicadas e não conseguissem lidar com situações com as quais indivíduos do gênero masculino conseguiriam. Esse detalhe é, definitivamente, observado como uma marca de memória cultural irônica exposta na enunciação do texto.

A notícia é recebida em meio a lágrimas e a mais recente viúva segue com um momento de reclusão em seu quarto. Quando os soluços de choro se acalmam, a jovem senhora passa a observar, da janela de seu quarto, reclinada em um confortável poltrona, a curiosa beleza do mundo exterior ao mundo do seu recanto.

O conto narra o turbilhão de emoções que a personagem, ali, diante da janela, experimenta e interpreta na aceitação do acontecido, dando boas vindas à liberdade que através dela deslumbra. Em consonância com esta análise, Chevalier e Gheerbrant (2001) expressam que o símbolo da janela significa abertura e receptividade, exatamente o que ocorre no conto em estudo.

Após compreender o que sucedera, percebe-se, de súbito, livre! O sentimento de liberdade, de corpo e alma, ““Free! Body and soul free!” she kept whispering.”¹⁴ (Ibidem), assumido de maneira tão arrasadora, de modo a fazer com que seu pulso acelerasse como reflexo do terror e alegria que sentia, foi muito brevemente interrompido. Enquanto vislumbrava as

¹⁴ “Livre! Corpo e alma livres!”, ela continuamente sussurrava.

possibilidades que a liberdade lhe proporia, ocorreu algo que mudou totalmente o rumo dos planos que tecia.

À porta de casa, lá estava seu marido, cansado e visivelmente aturdido, mas vivo. Era dele que há pouco se libertara, das amarras de um casamento sobre o qual não se sabe muito, a não ser o que se sabe de todos daquela e também desta época. O frágil coração, da não mais recente viúva, entra em colapso. A opinião dos médicos é de que “(...) she had died of heart disease—of joy that kills.”¹⁵ (CHOPIN, 1976, p.200).

A liberdade vislumbrada pela personagem refere-se a, finalmente, ter uma chance de ser sem estar à sombra do marido e das imposições do seu casamento. É preciso que o leitor busque preencher este gap para extrair o sentido desse rito de libertação. Embora, para a maioria dos leitores, a interpretação possa ser a de uma mulher infeliz no seu casamento vendo-se livre do seu cônjuge, observa-se que, na realidade, através deste detalhe da narrativa, o texto fala a tantas outras mulheres que de algum modo sentem-se aprisionadas em seus matrimônios.

Ao se considerar a natureza da arte, compreende-se, também, que, para que leitoras que acessam este veículo de transmissão de memória cultural, a liberdade não será necessariamente obtida através da morte do cônjuge. Poderá ser obtida através de um reconhecer-se semelhante a um grupo transgeracional, no caso mulheres, que partilham a mesma angústia e que, para se libertarem, não necessitam livrar-se de seus companheiros, mas perceberem-se como indivíduos do gênero feminino, parte de um grande grupo de outras mulheres que, ao assim se reconhecerem, dão abertura para novos modos de ser e viver suas individualidades, apoiando-se em experiências de libertação acessadas através da memória cultural.

Pode-se relacionar, ainda, como símbolo de força da memória cultural, a relação da morte com o “oeste”, onde o ocaso de um dia se dá. O dia, sempre repleto de ocupações e preocupações, termina com o sol no oeste, anunciando a chegada da noite, e pode ser relacionado, neste caso, com a morte. É na noite que ocorrem os sonhos e é somente a partir da morte de seu marido que Mrs. Mallard ousa sonhar, ou se permite admitir, a perspectiva de uma vida repleta de dias longos de alegria diante de si. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 621), a morte é introdutora aos mundos ainda não conhecidos, pois “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito”. Isso permite traçar relações, também, com o fato de que, para algumas culturas, o ocaso é anunciador de um novo dia que inicia.

¹⁵ (...) ela havia morrido de doença cardíaca - da alegria que mata.

Jan Assman (ASSMAN, 1995, p. 129) diz que: “In cultural formation, a collective experience crystallizes, whose meaning, when touched upon, may suddenly become accessible again across millennia.”¹⁶ É desse modo que se compreende a leitura do conto *The story of an hour* como um toque, o acesso a um retalho de experiências que giram em torno da cultura do gênero feminino. Essa experiência, cristalizada através da escrita desta obra literária clássica, carrega, em si, a potência de, ao ser relida e reinterpretada, servir como veículo de transmissão de memória cultural. Acredita-se que, através dela, muitas mulheres possam se reconhecer como parte desta experiência, como partes de uma unidade peculiar.

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) afirma, em sua obra *O si-mesmo como um outro* (1991, p. 140): “a literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética”. Compreende-se, deste modo, que através da literatura, em específico no recorte literário aqui proposto, um indivíduo, neste recorte – mulheres, têm espaço para experimentar possibilidades de si em relação ao outro e, assim, também através do resgate que a memória cultural possibilita, constituir identidades do que foram, do que são e do que serão.

Antoine Compagnon (2010), ao versar a respeito do horizonte de expectativa em relação a um texto, evoca Jauss, que diz que: “a experiência das obras literárias pelos leitores, geração após geração, tornava-se uma mediação entre o passado e o presente que permitia ligar história e crítica.” (COMPAGNON, 2010, p. 207). Destaca-se, deste modo, a posição ativa que o leitor pode ter como mediador interpretativo dos textos.

É possível que alguns leitores estranhem o fim trágico de Mrs. Mallard, que o encarem como um desfecho que não faz jus ao esperado, ao horizonte de expectativa que sustentaram. No entanto, de uma forma ou de outra, essa protagonista se libertou. Assim como tantas outras ao longo do trajeto infundável da literatura, como por exemplo, a personagem Madame Bovary, protagonista da obra homônima de Gustave Flaubert (1821-1880). Se não se libertassem desta forma, estariam fadadas a viver uma sucessão de dias sem sentido.

Acredita-se que através destas e outras leituras, em que a narrativa produz-se pelo reconhecimento do si-mesmo e do outro, partilha-se uma memória cultural, cuja representação faz com que muitas mulheres possam reconhecer-se e libertarem-se.

Ao concluir este trabalho, expõe-se que não se pretende, aqui, constituir um fim absoluto, mas que possa sim, servir de arcabouço para novas interpretações e possibilidades de leitura de outras obras, clássicas ou não, como veículos de transmissão de memória cultural.

¹⁶ Na formação cultural, cristaliza-se uma experiência coletiva, cujo significado, quando tocado, pode de repente tornar-se novamente acessível através de milênios.

ABSTRACT: This study aims to analyze the story of an hour (1894), translated as "The Story of an Hour", by the American writer Kate Chopin (1851-1904), as a vehicle for the transmission of cultural memory. We want to demonstrate that this classic narrative presents the capacity of, with its symbology, to express knowledge from which it is possible for women to recognize themselves from their own differences. It is proposed, initially, to understand the concept of memory, seeking to cross the interpretations of different theorists as Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan and Aleida Assmann, who addressed this question. Subsequently, we try to delineate the identification of four forms of memory: individual memory, collective or social memory, political memory and, finally, cultural memory. Subsequently, a more in-depth observation is made on the concept of cultural memory, precisely because this is the guiding element of this study so that, finally, it can be related to the classical literary object in question. It is believed that through these and other readings, in which the narrative is produced concomitantly with the recognition of the self and the other, a cultural memory is shared, the representation of which makes many women recognize and liberate themselves.

KEYWORDS: Narrative. Kate Chopin. Cultural Memory. Women.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ASSMANN, Aleida. Memory, individual and collective. In: GOODY, Robert E.; TILLY, Charles. **The Oxford handbook of contextual political analysis**. Oxford U. P., 2009, p. 210-226.
- ASSMANN, Jan. Collective memory and cultural identity. **New German Critique, Cultural History/Cultural Studies**. N.65, p. 125-133, Spring – Summer, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.
- CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.
- CHOPIN, Kate. **The Awakening and selected stories of Kate Chopin**. United States of America: A Signet Classic, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica**. Lisboa: Estratégias Criativas, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. Memória Individual e memória coletiva. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006. p. 29-70.
- HIRSCH, Marianne; SMITH, Valerie. Feminism Cultural Memory: An Introduction. **Signs: Journal of Women in Culture and Society, University of Chicago**, v. 28, n. 1, p. 1-19, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. [1984]. **Revista Projeto História**, do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: PUC, n.10, p. 07-28, dez.1993.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7ªed. Editora Vozes, 2011.

VERVLIET, Raymond; ESTOR, Annemarie. **Methods for the study of literature as cultural memory**: volume 6 of the proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory", Leiden, 16-22 August 1997. Amsterdam ; Atlanta (Georgia): Rodopi, 2000.

WILLIAMS, Deborah L. Introduction. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. New York: Washington Square Press, 1998.