

Recebido em 26/09/2022 e aprovado em 09/01/2023

TOSHIKO TAMURA: SOBRE A ESCRITORA E A RESISTÊNCIA POSSÍVEL PARA AS PROTAGONISTAS DE SUAS OBRAS

Karen Kazue Kawana¹

Resumo: Neste artigo, fazemos uma introdução à vida da escritora Toshiko Tamura (1884-1945), considerada uma das primeiras escritoras a viver de seu trabalho no Japão e a obter considerável sucesso no final do período Meiji (1868-1912) e início do período Taishō (1912-1926), antes de abandonar a carreira literária e partir para o Canadá. Assinalamos brevemente alguns temas e questões presentes em algumas de suas obras, em particular, aquelas que trazem escritoras como protagonistas, procurando examiná-las do ponto de vista das ideias sobre a independência feminina e a figura da “nova mulher”, ou *atarashii onna*, como ela ficou conhecida no Japão, alvo de discussões e polêmica nos jornais e revistas nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Literatura japonesa. Toshiko Tamura. Nova mulher.

TOSHIKO TAMURA: ON THE WOMAN WRITER AND THE POSSIBLE RESISTANCE FOR THE PROTAGONISTS OF HER WORKS

Abstract: In this paper, we introduce the life of the writer Toshiko Tamura (1884-1945), considered one of the first women writers to live from her pen in Japan and achieve considerable success in the late Meiji (1868-1912) and early Taishō periods (1912-1926), right before abandoning her literary career and leaving for Canada. We briefly point out some themes and questions present in some of her works, particularly in those which feature female writers as protagonists. We try to examine them from the point of view of the ideas about female independence and the figure of the “new woman”, or *atarashii onna*, as she was known in Japan, and which became the subject of discussion and polemic in newspapers and magazines in the first decades of the twentieth century.

Keywords: Japanese Literature. Toshiko Tamura. New woman.

TOSHIKO TAMURA: SOBRE LA ESCRITORA Y LA RESISTENCIA POSIBLE PARA LAS PROTAGONISTAS DE SUS OBRAS

Resumen: En este artículo presentamos la vida de la escritora Toshiko Tamura (1884-1945), considerada una de las primeras escritoras que se ganaron la vida con su trabajo en Japón y que alcanzó un éxito considerable a finales del periodo Meiji (1868-1912) y principios del periodo Taishō (1912-1926), antes de abandonar su carrera literaria y marcharse a Canadá. Señalamos brevemente

algunos temas y cuestiones presentes en algunas de sus obras, en particular las que tienen como protagonistas a escritoras, tratando de examinarlas desde el punto de vista de las ideas sobre la independencia femenina y la figura de la "nueva mujer", o *atarashii onna*, como se la conoció en Japón, objeto de debate y controversia en periódicos y revistas en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Literatura japonesa. Toshiko Tamura. Nueva Mujer.

1. Toshiko, o Japão e outros lugares

Toshiko Satō (1884-1945) nasceu em Asakusa, bairro popular e reduto da vida boêmia onde se encontravam teatros tradicionais e casas de gueixas em Tóquio. Seu pai trabalhava com a distribuição e o comércio de arroz (*fudasashi*), uma atividade que remontava ao período Edo (1600-1868), quando esse grão era moeda de troca e usado para pagar os servidores do governo feudal. Chamada de *eddoko* (filha de Edo), suas raízes no *shitamachi*² de Tóquio, onde os costumes eram considerados mais livres e a atividade comercial era uma das principais fontes de renda, faziam com que Toshiko³ fosse vista com certo desdém por seus pares do universo literário oriundos de camadas mais altas da sociedade. Raichō Hiratsuka (1886-1971), criadora da revista *Seitō* (*Meias Azuis*), a primeira revista literária feminina japonesa e do grupo feminista homônimo, é crítica quando escreve sobre Toshiko em um artigo publicado em uma edição da revista *Chūō Kōron* (*Fórum Central*), de 1914, dedicada à última:

Não se pode dizer que Toshiko Tamura seja uma mulher que possua, em essência, algum tipo de individualidade, ela não é uma pessoa que deseje e se esforce para realmente viver como uma nova mulher; ela não é apenas uma astuta, hábil e antiquada mulher japonesa gerada pela antiga cultura decadente, materialista e superficial do *shitamachi* de Tóquio, afinal de contas?⁴ (apud LAN, 2014, p. 3).

Apesar da opinião de Raichō sobre Toshiko, esta última teria sido convidada a colaborar com um conto para a edição inaugural da *Seitō*, publicada em 1911, porque Raichō precisaria de nomes conhecidos no universo literário para dar credibilidade e alavancar a revista que foi

financiada com o dote que seria usado para seu casamento e incentivada por sua mãe, Tsuya. A capa da revista trazia uma ilustração da artista Chieko Naganuma (1886-1938); a poeta Akiko Yosano (1878-1942) contribuiu com um poema longo; Shigeko Mori (1880-1936), esposa do escritor Ōgai Mori (1862-1922), e Toshiko Tamura contribuíram com contos (SIEVERS, 1983, p. 167-168).

“Satō” era o sobrenome materno, já que o pai de Toshiko havia sido adotado pela família da mãe para assumir o negócio familiar. No entanto, o casal se separou quando Toshiko era adolescente e a mãe passou a dar aulas de *nagauta*⁵ e *gidayū*⁶ para se manter. Vários de seus alunos eram jovens atores de teatro *kabuki*, alguns dos quais foram seus amantes. Toshiko teve uma infância relativamente livre e foi influenciada pelo teatro desde cedo, pois, além da convivência com os atores em sua casa, seu avô a levava para assistir a peças com frequência.

Toshiko chegou a frequentar a *Nihon Joshi Daigaku* (Universidade Feminina do Japão) por um curto período. A universidade havia acabado de ser criada pelo educador Jinzō Naruse (1858-1919), um dos expoentes da educação feminina no país, no entanto, as ideias deste sobre a finalidade da educação das mulheres eram conservadoras, uma vez que ele apoiava a ideologia do *ryōsai kenbo*, expressão que pode ser traduzida como “boa esposa, mãe sábia”. Segundo essa ideologia, a educação das mulheres deveria ser voltada para que elas se tornassem boas administradoras do lar, apoiando o marido, além de gerar filhos e educá-los para que se tornassem bons cidadãos para a nação.

Em “*Zenryō naru haha*” (“Criando boas mães”), texto de 1875, o educador Masanao Nakamura (1832-1891) enfatizava “a importância da maternidade para o avanço da cultura, sociedade e o estado japonês” (UNO, 2005, p. 498) e, em 1876, Arinori Mori (1847-1889), que viria a ser o primeiro Ministro da Educação japonês, cargo que exerceu de 1885 a 1889, também exaltava a maternidade e sua importância para a nação, além de ressaltar a necessidade de que as mulheres fossem educadas para exercerem bem esse papel. Segundo Dina Lowy (2007, p. 499), em 1887, ele teria “definido o propósito da educação feminina como sendo o de ‘cultivar o *ryōsai kenbō*’

em um de seus discursos, muito provavelmente empregando o termo pela primeira vez no Japão”⁷.

Enquanto algumas mulheres viam essa ideologia de modo positivo e como um sinal de progresso, já que o Estado lhes atribuía um papel na sociedade; outras consideravam que ela limitava suas atividades e sua individualidade em nome do bem-estar da nação. As discussões acerca da ideologia do *ryōsai kenbō*, sobre sua gênese, sobre como ela era considerada pela sociedade, bem como sobre as transformações pelas quais ela passou no Japão ao longo dos anos, são múltiplas:

Como muitas ideologias, a da “boa esposa, mãe sábia” não era monolítica, mas multifacetada. A ideia incorporava a imagem da mãe e da esposa submissa e abnegada, inspirada no confucionismo; da mulher que contribuiu para a nação através de seu esforço no lar; e da dona de casa racional. As historiadoras Sharon Nolte e Sally Ann Hastings traçam uma distinção entre o “culto da domesticidade” ocidental e o “culto da produtividade” japonês. Elas argumentam que o governo japonês promoveu um ideal feminino que contribuiria para o crescimento econômico ao enfatizar a frugalidade, o trabalho árduo e a produtividade bem como a modéstia e a submissão. A historiadora Kathleen Uno sugere que a [ideologia da] “boa esposa, mãe sábia” era uma mistura do velho e do novo. De um lado, a “boa esposa” era um retorno ao ideal confuciano dos samurais, da esposa obediente e da nora responsável pela boa administração doméstica, mas moralmente e mentalmente inepta para exercer a responsabilidade de criar os filhos. De outro lado, o conceito de “mãe sábia” derivava das ideias ocidentais que influenciavam o pensamento do Iluminismo japonês que estipulava que a mulher deveria receber uma boa educação para que pudesse educar adequadamente as crianças e interagir confortavelmente com suas contrapartes masculinas instruídas. (LOWY, 2007, p. 4-5)

A educação oferecida pela *Nihon Joshi Daigaku*, também se alinhava com esse propósito, sendo, portanto, mais voltada para complementar a formação das jovens de famílias afluentes com o objetivo de torná-las aptas a exercerem seu papel de “boas esposas e mães sábias”. A própria Raichō e a escritora Yuriko Miyamoto (1909-1951), conhecida como autora de literatura

feminista e proletária, foram alunas da instituição, porém, assim como Toshiko, não chegaram a completar seus estudos⁸.

Depois de abandonar os estudos, a carreira literária se tornou uma das ambições de Toshiko e, em 1902, ela entrou para o círculo literário do escritor Rohan Kōda (1867-1947) de quem foi discípula por alguns anos. Seu primeiro conto, “*Tsuyuwake goromo*” (“Roupa para dias de chuva”), assinado sob o pseudônimo “*Roei? Satō*”, foi publicado na revista *Bungei Kurabu* (*Clube Literário*) em 1903, pouco antes de completar dezenove anos. O texto é escrito em estilo clássico, similar ao da celebrada escritora do início do período Meiji (1868-1912), Ichiyō Higuchi (1872-1896), e narra a história de uma jovem órfã chamada Okimi que vive com o irmão e a cunhada. O irmão é o chefe da família e tem uma cantora de *gidayū* como amante. Ele abandona a esposa por esta última e Okimi se compadece da situação da cunhada. Apesar de sofrer de tuberculose, ela acaba saindo na chuva para pedir que o irmão volte para casa e morre em consequência disso.

Segundo Sokolsky (2015, p. 12), em 1906, Toshiko deixou a tutela de Kōda porque “ela se sentia presa escrevendo em um estilo de literatura clássica japonesa no qual não poderia expressar as emoções de uma pessoa japonesa moderna”. Em 1909, aos vinte e cinco anos, ela se casou com o escritor Shōgyo Tamura (1874-1948). Os dois se conheceram no círculo de Kōda, do qual Shōgyo também era discípulo, anos antes. Este último foi aos Estados Unidos em 1903 para estudar e, ao partir, pediu que Toshiko esperasse seu retorno para que se casassem. Os dois ficaram separados por seis anos antes de se reencontrarem.

Toshiko continuou a refinar e a repensar seu estilo de escrita durante esse período. Ela também se envolveu com o *shingeki*, o novo teatro japonês, inspirado no teatro moderno ocidental, depois de se afastar do círculo literário de Kōda, e chegou a atuar em algumas peças. Entre seus contatos no *shingeki*, encontrava-se Hōgetsu Shimamura (1871-1918) que, junto com Shōyō Tsubouchi (1859-1935), foi responsável pela produção da peça “Casa de Bonecas” de Henrik Ibsen (1828-1906), representada pela primeira vez no Japão em 1911, mesmo ano em que a revista *Seitō* foi fundada por Raichō

Hiratsuka. Um evento importante, pois, como veremos adiante, provocou várias discussões sobre a ideia da “nova mulher” na sociedade japonesa da época.

A carreira de Toshiko como atriz foi curta. Sua última atuação foi na peça, “Nami” (“Ondas”), de 1910, apresentada pelo grupo teatral de Kichizō Nakamura (1877-1941). As críticas que recebeu sobre sua atuação foram positivas, mas as referências à sua aparência faziam com que ela não acreditasse que poderia se tornar uma grande atriz¹⁰ e isso parece ter pesado para que abandonasse o teatro. Em sua pesquisa de doutorado, Lan Lan (2014) sugere que seu envolvimento com o teatro teria sido um meio de estudar essa forma de arte para adquirir informações e experiências que poderiam ser usadas como material para suas próprias obras, visto que algumas de suas protagonistas são atrizes ou mulheres envolvidas com o teatro, sem falar que a própria autora chegou a escrever peças teatrais. O mais provável, no entanto, era que Toshiko estivesse em busca de uma forma de se expressar artisticamente depois de se afastar de Kōda e de sua frustração inicial com a escrita.

O período literário de maior sucesso de Toshiko se iniciou depois que ela escreveu a novela “Akirame” (“Renúncia”), inscrita em um concurso promovido pelo *Asahi Shinbun* (*Jornal Asahi*) de Osaka por insistência, e grande pressão, de Shōgyo, pois, apesar de escrever, este tinha dificuldade para vender seus trabalhos e o casal passava por apuros financeiros. Toshiko ganhou o concurso¹¹ e recebeu o que era, na época, uma grande soma em dinheiro. Isso melhorou a condição financeira do casal e lhe deu confiança para viver de seu próprio trabalho. Todo esse episódio é ficcionalizado em “Miira no kuchibeni” (“O batom da múmia”), novela de Toshiko, publicada em 1913.

A escritora Harumi Setouchi¹² (1922-2021), em seu livro sobre Toshiko (1993), resultado de uma pesquisa que envolveu entrevistas com pessoas que conheceram a autora, além da leitura de cartas e de sua obra, descreve a Toshiko do primeiro ano do casamento com Shōgyo como uma mulher dedicada a ser uma boa esposa e que amava sinceramente o marido. Apesar

da época, o relacionamento do casal não era do tipo tradicional, baseado em convenções, mas em uma similaridade de ideais, já que ambos eram escritores e Shōgyo reconhecia e estimulava o talento da esposa, mesmo que não da forma mais louvável, devido a razões de ordem econômica. Segundo Setouchi (1993, p. 245): “Sōgyo, sem dúvida, era a primeira pessoa a reconhecer o talento literário de Toshiko e a dar-lhe o mais alto valor”.

Depois do sucesso de “*Akirame*”, Toshiko passou a assinar suas obras com o sobrenome do marido¹³, pelo qual se tornou mais conhecida, apesar de ter usado outros pseudônimos e voltado a empregar seu sobrenome de solteira, Satō, mais tarde. Enquanto a carreira de Toshiko decolava, a de Shōgyo degringolava porque ele continuava a escrever no estilo clássico de seu mestre, Rohan Kōda, que não despertava mais o interesse dos leitores, assim, a manutenção financeira do casal recaiu sobre Toshiko. Os relatos de pessoas que a conheceram sugerem que “frugalidade” e “modéstia” não eram bem qualidades que lhe poderiam ser atribuídas. Com o sucesso, seus gastos com roupas e joias também aumentaram, ela passava o dia vestida com quimonos caros e totalmente maquiada mesmo dentro de casa, enquanto Sōgyo, então seu dependente, vestia roupas puídas (SETOUCHI, 1993, p. 298).

Setouchi (1993) sugere que a insistência de Sōgyo e os comentários depreciativos que este fazia quando Toshiko se via com dificuldades para escrever desempenhavam um papel importante em sua produção literária, pois o orgulho ferido e o despeito pelos comentários do marido faziam com que ela se pusesse a escrever. Sōgyo que, por sua vez, não conseguia viver da sua escrita, voltou-se para a escultura em madeira e teria pedido que Toshiko lhe desse o prazo de cinco anos para que pudesse praticar e abandonou a carreira literária. Ele gostava de antiguidades, particularmente de estatuetas de Buda e, em 1916, abriu um antiquário. O casal passou a viver em casas próximas, mas separados, depois disso (SETOUCHI, 1993, p. 350).

Em 1917, Toshiko se apaixonou por Etsu Suzuki (1886-1933), então jornalista do *Asahi Shinbun*, em quem encontrou consolo e uma compreensão que Sōgyo não lhe proporcionava. Ela se separou definitivamente deste último no ano seguinte. O relacionamento com Etsu foi considerado escandaloso,

pois ele era casado e fazia parte do círculo de conhecidos do casal Tamura. Quando Etsu obteve um emprego no Canadá como editor do jornal *Tairiku Nippō* (*Diário Continental*), Toshiko, que passava por um momento de crise em sua escrita, decidiu juntar-se a ele no estrangeiro, chegando a vender bonecas de papel decorado que fazia para levantar fundos para a viagem.

Ela deixou uma carreira literária de sucesso para trás e viveu em Vancouver entre 1918 e 1933. Etsu se divorciou oficialmente da esposa que havia deixado no Japão e se casou com Toshiko em 1923. A adaptação à vida no novo país não foi fácil para Toshiko, pois ela não falava inglês. Além disso, a sociedade canadense via os imigrantes japoneses com animosidade e, estes últimos, compostos em grande parte por pescadores e agricultores, em geral, tinham uma mentalidade conservadora. Mas, aos poucos, Toshiko começou a se envolver com o trabalho de Etsu, que procurava criar um sindicato de trabalhadores japoneses no Canadá e, com seu apoio, passou a escrever uma coluna no jornal sob o pseudônimo de “*Tori no Ko*” (“Filhote de Pássaro”), na qual publicava poemas¹⁴.

Etsu retornou ao Japão em 1932, no que deveria ser uma viagem curta, mas morreu de apendicite no país em setembro de 1933. Toshiko se mudou para Los Angeles dois meses depois disso. Seu plano era passar apenas alguns meses nos Estados Unidos, mas permaneceu ali por quase três anos. Toshiko tinha contatos na comunidade japonesa local e, devido à sua reputação como escritora, conseguiu um editor para publicar artigos no *Rafu Shinpō* (*Los Angeles Times*), jornal voltado para a comunidade nipônica local. Seus temas iam desde elogios à independência dos Estados Unidos e à beleza da paisagem de Los Angeles, a observações sobre os problemas relacionados aos imigrantes japoneses que eram similares aos dos canadenses: alienação entre as gerações, conflitos com a comunidade local, sua mentalidade conservadora e antiquada. Em 1935, ela deixou de usar o sobrenome de Etsu e iniciou uma nova coluna na qual publicava entrevistas com membros da comunidade nipônica de Los Angeles sob o pseudônimo de “*Yūkari*” (“Terra de excepcional perfume”).

Quando o visto de permanência nos Estados Unidos expirou, em 1936, Toshiko retornou a Vancouver esperando obter outro, mas ele lhe foi negado. Ao final, sem alternativa, ela retornou ao Japão, onde um país totalmente diferente daquele que havia deixado a esperava. O Japão que ela conhecia era o do liberalismo do período Taishō (1912-1926) e o que encontrou era o do militarismo do período Shōwa (1926-1989). Antigos conhecidos como Shigure Hasegawa (1879-1941), editora da revista *Nyonin Geijutsu (Arte das Mulheres)* e depois da *Kagayaku (Brilhante)*, Yachiyo Okada (1883-1962), Hideko Maruoka (1903-1990) e Yoshiko Yuasa (1896-1990) a receberam. Ela também se aproximou de escritores da vertente de literatura proletária como Yuriko Miyamoto, Ineko Sata (1904-1998) e Tsurujirō Kubokawa (1903-1974), marido de Ineko.

O cenário político era sombrio para os intelectuais, especialmente os de esquerda, que viviam um cotidiano de repressão e prisões. Apesar disso, Toshiko foi bem-recebida pelos literatos e pelos leitores japoneses que esperavam que ela voltasse a escrever textos do mesmo estilo daqueles que a tornaram famosa antes de sua partida. O que de fato não aconteceu. Usando seu sobrenome de solteira, Satō, Toshiko publicou cerca de cinquenta ensaios e nove contos nas colunas de revistas e jornais durante os três anos que permaneceu no Japão. Nos primeiros, ela descrevia seu sentimento de alienação e o desconforto que experimentava vivendo no país e comparava a vida das mulheres japonesas desfavoravelmente com a das ocidentais. Já seus contos não tratavam mais dos conflitos dos relacionamentos e da sexualidade feminina como nas obras que a tornaram conhecida, mas descreviam as dificuldades e conflitos dos *niseis* no Canadá e nos Estados Unidos, especialmente seus atritos com a geração de seus pais, por quem não se sentiam compreendidos e cuja mentalidade consideravam atrasada e conservadora. Eles também tratavam da busca dessas novas gerações por espaço na sociedade local, onde eram vistos como estrangeiros, ou cidadãos de segunda classe, e denunciavam o tratamento preconceituoso que recebiam. Os protagonistas dessas obras buscavam uma identidade própria, já que não eram considerados japoneses pelos parentes que viviam no país

asiático, nem vistos como canadenses ou americanos nos países em que nasceram e cresceram.

No ensaio "*Hitotsu no yume aru wakaki puroretaria fujin sakka ni okuru*"¹⁵ ("Sonho para uma jovem escritora proletária"), publicado na revista *Bungei Shunjū* (*Estações Literárias*) pouco depois de retornar ao Japão, em 1936, Toshiko explica sua vida e sua ideia de arte. Nele, ela descreve seu momento de crise criativa e partida para o Canadá da seguinte forma:

A beleza de minha arte estava na sua filosofia da decadência. Eu escrevia exclusivamente sobre a deterioração natural dos sentidos femininos, sobre os sentimentos femininos, sobre os problemas femininos e sobre o amor feminino. Eventualmente, cheguei a um impasse em minha arte.

Eu não tive uma vida cheia de experiências enriquecedoras. Eu nem sequer tive aspirações saudáveis. Eu vivia em um mundo estreito no qual não havia como escapar e dar novos passos. Minha caneta lentamente se exauriu por causa de minha extrema sensibilidade e sensualidade doentia. Tudo o que restava eram meus sentimentos corruptos.

Isso me causou grande dor. Minha vida era destruída pelo desespero que resultava de meu crescente questionamento sobre minha arte. Eu decidi deixar o Japão por um curto período, embora meus queridos amigos me dissessem "você está doida". Alguns perguntassem "você não está se esforçando para destruir a vida que construiu?" E outros sugerissem "você deveria continuar escrevendo". Assim mesmo, eu acreditava que era uma mentira continuar vivendo para proteger o cadáver de um estilo artístico que já havia perdido seu valor para mim há muito tempo. Eu acreditava que a verdade consistia em romper com meu estilo de vida progresso (TAMURA, 2015, p. 63-64).

O ensaio expressa a ruptura de Toshiko com a literatura que escrevia no passado. Ela também escreve que, inicialmente, não tinha qualquer empatia pela comunidade imigrante no Canadá e que isso mudou aos poucos. Estudando o pensamento de Lenin e lendo sobre a Revolução Russa, suas ideias sobre as questões de classe foram adquirindo forma e se tornando importantes para ela. Toshiko menciona sua admiração pelo ativismo e bravura das mulheres trabalhadoras, de diferentes nacionalidades, que conheceu no Canadá. As experiências vividas em seus anos no estrangeiro a

tocaram e a transformaram. O que ela não sabia, ainda, era como dar vazão a tudo isso:

Que caminho devo tomar de agora em diante? Nem mesmo eu sei.

Sou uma pessoa sem uma forma de expressão artística neste momento. Embora eu acredite que haja uma pequena chama que inflama meus pensamentos, nutre a poesia de meu coração e alimenta meus sonhos. Ao final, será que terminarei esta vida sem ter dado expressão a esses pensamentos? (TAMURA, 2015, p. 70).

Toshiko deixou o Japão em direção à China no final de 1938. Ela seria a correspondente da revista *Chūō Kōron* (*Fórum Central*), viajaria pelo país e escreveria sobre suas experiências, mas o que deveria ser temporário, tornou-se permanente. Como muitos eventos na vida da autora, sua decisão de partir não é clara:

As razões para a partida de Tamura ainda são debatidas entre os pesquisadores. Uma explicação é a de que ela partiu por questões financeiras. Maruoka Hideko afirma que o presidente da *Chūō Kōron*, Yūsaku Shimanaka (1887-1949), ofereceu a posição na China a Tamura como um favor para ajudá-la com suas dívidas. Outras especulações são a de que ela estava fugindo da “inconveniência de ter um caso amoroso” com o marido de sua amiga Ineko Sata, Tsurujirō Kubokawa. [A pesquisadora] Pei-chen Wu oferece outra explicação — a de que, devido ao tempo em que Tamura viveu no Canadá, onde experimentou uma atmosfera mais liberal, ela ficou cada vez mais frustrada com o tom conservador do Japão militarista. [...] Assim, quando Tamura deixou sua terra natal, ela tinha problemas financeiros, problemas com homens, e estava cheia da atmosfera sombria do Japão à medida que o governo mergulhava em uma política militarista mais agressiva (SOKOLSKY, 2005, p. 41).

Segundo Harumi Setouchi (1993), nessa época, Toshiko costumava dar desculpas para não escrever ou cumprir os prazos que os editores lhe davam para que entregasse um trabalho, algo que já havia feito quando passava por uma crise criativa depois de se separar do primeiro marido, Shōgyō Tamura. Como sua produção era insuficiente para manter seu padrão de vida, ela

costumava recorrer a empréstimos que pedia a seus conhecidos, inclusive a outros escritores, como Nobuko Yoshiya (1896-1973). Hideko Maruoka (1977 apud SOKOLSKY, 2015, p. 42)¹⁶ menciona que Toshiko era frequentemente repreendida por vestir roupas luxuosas em público pelas mulheres que compunham o corpo disciplinar existente então.

O que se sabe sobre a vida da autora na China também é escasso e baseado em relatos de terceiros. O fato mais marcante, e controverso, dessa fase, é seu trabalho como editora da coluna “Cartas à editora” do jornal *Nü-sheng* (*Voz Feminina*), escrito em chinês e patrocinado pelo consulado japonês, a partir de 1942. Não é possível dizer o quão fluente Toshiko era em chinês, mas, aparentemente, as cartas que recebia eram traduzidas para o inglês por sua coeditora, Guan Lu, respondidas por Toshiko em inglês e traduzidas para o chinês novamente por Guan Lu. Sua atuação na revista, que recebia apoio do governo militarista, foi alvo de críticas, no entanto, sua fidelidade ideológica também não é clara. A coluna que escrevia era dedicada a dar conselhos para as mulheres chinesas e, nelas, Toshiko criticava o sistema patriarcal e sugeria que somente as mulheres poderiam mudar a sociedade. Curiosamente, a coeditora da revista, Guan Lu, era uma simpatizante do partido comunista e muitas pessoas do círculo de conhecidos de Toshiko sabiam disso. Segundo Sokolsky (2015, p. 48), “ela estava deliberadamente ao lado do governo para que pudesse sobreviver ideológica e economicamente como uma escritora”.

Toshiko morreu aos sessenta e um anos, em abril de 1945, pouco antes do final da Segunda Guerra, quando retornava de uma festa em Xangai. Obras inacabadas, cartas e diários dessa época acabaram se perdendo. Em 1961, amigos da autora estabeleceram um prêmio literário com os *royalties* das obras de Toshiko para premiar textos escritos por mulheres. A primeira ganhadora foi, por coincidência, Harumi Setouchi, com um livro que reúne ensaios sobre a própria autora, e uma das referências que usamos no presente artigo.

O túmulo de Toshiko fica no templo Tōkeiji, em Kita-Kamakura, conhecido como um santuário para as mulheres que desejavam um divórcio durante o período Edo. No livro sobre a autora, Setouchi escreve:

Sem ser dotada da genialidade literária de Ichiyō Higuchi, nem ter a profundidade intelectual de Yuriko Miyamoto, a literatura de Toshiko Tamura, por um refinamento dos sentidos com os quais fora abençoada, descrevia um deslumbrante e único mundo de sensualidade (SETOUCHI, 1993, p. 18).

É sobre suas obras propriamente ditas e algumas das questões que elas suscitam que trataremos em seguida.

2. A mulher, a sociedade e seus conflitos

A narrativa mais comum dos pesquisadores e da crítica sobre a obra de Toshiko considera o período que compreende a publicação de “Akirame” (“Renúncia”, 1911) até sua partida ao Canadá, em 1918, o mais representativo de sua carreira literária, pois foram as obras publicadas durante esse intervalo que a tornaram conhecida e consolidaram sua reputação como escritora. Já aquelas que ela escreveu ao retornar ao Japão em 1936, em geral, seriam julgadas de modo desfavorável em comparação às primeiras. Sokolsky (2015, p. 53) observa que “alguns textos foram considerados muito bons e outros foram considerados muito pedantes ou de pouco mérito estético-literário”¹⁷. Mas também há pesquisadores como Noriko Horiguchi e Masakazu Suzuki que questionam esse julgamento de exclusão de natureza estética subjetiva¹⁸.

De fato, os textos que Toshiko escreve ao retornar ao Japão são mais ensaísticos e reflexivos, rompendo com a linguagem lírica e exuberante de seus textos do passado. O único conto do período Shōwa mencionado no dicionário de escritoras de Sumiko Watanabe, por exemplo, é “Yamamichi” (“A estrada da montanha”), publicado na revista *Chūō Kōron* (Fórum Central) em novembro de 1938, com o comentário: “‘Yamamichi’ é sobre seu envolvimento amoroso com o esquerdista Tsurujirō Kubokawa, dezenove anos

mais jovem do que ela. Com exceção dessa obra, ela não foi capaz de reavivar sua atividade literária" (apud SOKOLSKY, 2015, nota 157, p. 54) ¹⁹.

Os textos do final do período Meiji e início do Taishō apreciados por seus leitores traziam figuras femininas às voltas com questões relacionadas ao casamento, à sexualidade, à busca por afirmação e às restrições que lhes eram impostas por uma sociedade na qual os valores patriarcais prevaleciam. Em geral, elas viam suas expectativas frustradas, e renúncia e resignação eram os sentimentos comuns em suas existências. Também havia muito da vida da própria autora em suas obras desse período. Depois de deixar o círculo literário de Rohan Kōda, ela havia passado a escrever no estilo do naturalismo japonês apreciado na época, marcado pela descrição de experiências e sentimentos que poderiam ser associados ao próprio autor, ou seja, no gênero que posteriormente ficou conhecido como *shishōsetsu*²⁰.

Ao retornar do Canadá, os contos de Toshiko ainda traziam questões relacionadas às mulheres, mas elas passam a ser representadas por *niseis* que vivem no Canadá e nos Estados Unidos e, entre as questões com as quais estas se deparam, encontra-se a busca por uma identidade própria, já que, de um lado, elas vivem em países que as veem como estrangeiras e, de outro, elas não se identificam com os valores de seus pais e avós. Os anos vividos pela autora na América do Norte e a observação de seus costumes e de sua cultura, bem como uma inclinação pela esquerda, com a qual flerta desde o convívio com Etsu Suzuki, também não poderiam deixar de se refletir em seus textos. Como vimos anteriormente, a própria autora tem consciência de que ainda está procurando um estilo de escrita para se expressar. Além disso, ela também precisa assimilar as transformações pelas quais o próprio Japão passou durante os anos em que esteve ausente. Assim, inicialmente, sua preferência é escrever sobre suas experiências e observações no estrangeiro:

Tendo acabado de voltar ao Japão, eu não compreendo a razão por trás de muitas coisas que vejo. Enquanto, na superfície, parece haver algum tipo de movimento se alastrando, no cerne do Japão, parece haver uma preocupante ameaça de algum tipo, mas nada disso se revelou claramente para mim até o momento. Não li nenhuma obra

atual dos escritores dos círculos literários japoneses, e como não entendo as tendências recentes do Japão, não posso fazer nenhum comentário. Eu decidi que, antes de falar sobre qualquer outra coisa, primeiro, escreverei sobre minhas ideias e ações enquanto estive fora do Japão nestes últimos dezessete a dezoito anos (TAMURA, 2015, p. 62).

Além da questão de gênero, questões de raça e classe também são incorporadas ao seu repertório. Apesar das diferenças temáticas e estilísticas em relação àqueles textos escritos entre o final do período Meiji e início do Taishō, concordamos com as observações feitas por Sokolsky (2015, p. 55) sobre o fato de Toshiko ter sido, e continuar a ser, uma crítica social:

[...] é importante compreender todo o espectro da voz escrita de Tamura, que atravessa não apenas os anos iniciais do processo de modernização do Japão, mas também as turbulentas décadas de 30 e 40. Ser um escritor no Japão, e particularmente uma escritora, e sobreviver apenas daquilo que se publicava não era um feito desprezível, especialmente dadas as intermináveis mudanças ideológicas que ameaçavam o sustento dos escritores na primeira parte do século 20 no Japão. Talvez, como críticos como Raichō Hiratsuka afirmaram, Tamura fosse uma camaleã política que mudava de cor de acordo com as mudanças dos tempos. Mas como tentei mostrar ao citar ensaios do começo ao fim de sua vida de escritora, Tamura sempre foi uma crítica social posicionada às margens da sociedade devido à sua classe, gênero e raça. Inicialmente, suas preocupações estavam focadas na posição das mulheres japonesas na sociedade japonesa; mais tarde, elas também englobaram raça e classe. O inimigo, para Tamura, sempre foi a sociedade patriarcal.

Apesar de não ignorarmos a relevância dos textos escritos por Toshiko no período Shōwa, neste artigo, analisaremos apenas alguns de seus contos escritos no período anterior à sua partida ao Canadá por questões de escopo²¹.

Os contemporâneos de Toshiko muitas vezes a julgavam como uma autora de obras de conteúdo dramático e até mesmo escandaloso por trazerem protagonistas de moralidade e comportamento questionáveis segundo os valores da época. Relacionamentos românticos e mesmo de caráter sexual entre mulheres (*dōseiai*), mães desnaturadas, mulheres que se

preocupavam em satisfazer apenas seus próprios caprichos, por exemplo, são alguns dos temas que podem ser encontrados em suas obras. Estas também eram julgadas e despertavam interesse pela personalidade e vida da própria autora, uma mulher vaidosa, que gostava de roupas caras e vistosas, que se apaixonava facilmente, tinha amantes, pedia dinheiro emprestado aos conhecidos e não devolvia, vivia acima de seus meios, etc., o que justificaria o desdém expresso por alguns de seus pares do universo literário que a viam como a escritora oriunda do *shitamachi*, um lugar de moralidade, por assim dizer, mais “fluída”, se nos lembrarmos do que Raichō Hiratsuka escreveu sobre Toshiko. No entanto, essa é uma avaliação superficial de suas obras. Toshiko poderia não ser uma “nova mulher” independente, que luta para se desvencilhar de valores ultrapassados, segundo os padrões de Raichō, mas acreditamos que, à sua maneira, as obras de Toshiko trazem figuras femininas que resistem ao sistema familiar, ou patriarcal, vigente e denunciam suas incongruências. As mesmas vividas pela própria autora.

Em 1890, as mulheres foram excluídas da política por lei, não podendo participar de grupos ou assistir a encontros que tratassem do assunto. Elas estavam sujeitas a pagar multas ou a serem presas se não observassem essas proibições que foram reforçadas em 1900, com o artigo 5 da Lei da Polícia de Paz Pública (*Chian Keisatsu Hō*). Além disso, o Código Civil de 1898 estabelecia o sistema familiar (*ie*) que enfatizava a autoridade do chefe da família sobre o indivíduo e colocava a mulher em uma posição subalterna (LOWY, 2007, p. 4). De acordo com ele, apenas os homens poderiam gerar herdeiros e ter personalidade jurídica reconhecida; as mulheres não podiam mover ações legais em seu nome e apenas elas eram punidas em caso de adultério. O sistema familiar também passou a ser acompanhado pela ideologia da “boa esposa, mãe sábia” (*ryōsai kenbo*), mencionado anteriormente. Apesar de algumas mulheres considerarem essa ideologia positiva, visto que esta lhes dava um papel definido na sociedade, reconhecia sua importância na geração e educação dos filhos e, de certa forma, lhes proporcionava um maior acesso à educação, isso não mudava seu *status* subalterno.

Intelectuais como as do grupo *Seitō*, criado por Raichō Hiratsuka, se opunham a essa ideologia e se tornaram símbolo da “nova mulher” em contraposição à “boa esposa, mãe sábia”. O termo “nova mulher” foi usado pela primeira vez no Ocidente em 1890 e passou a ser empregado no Japão dez anos depois em jornais e revistas que traziam artigos sobre os movimentos das mulheres ocidentais. Ele era traduzido como *shin fujin* e *atarashiki* ou *atarashii onna*, o último mais popular. “Nova mulher” também passou a ser empregado para designar as personagens independentes de romances e peças de teatro, como Nora, de “Casa de Bonecas”, escrita por Ibsen, que eram identificadas com a modernidade e o Ocidente (LOWY, 2007). Celebrada por alguns, ela era criticada por outros, que a viam como uma mulher degenerada, uma ameaça aos valores tradicionais.

Na peça “Casa de Bonecas”, Nora, a protagonista, é uma mulher casada que tem uma vida aparentemente feliz. Helmer, o marido, satisfaz seus caprichos e a mimar. No entanto, ela guarda um segredo que vem assombrá-la. No passado, ela havia falsificado a assinatura do pai em uma nota promissória para obter um empréstimo e pagar por uma viagem que visava restabelecer a saúde de Helmer quando este adoeceu. Ela pagava sua dívida aos poucos e estava prestes a quitá-la quando Krogstad, um empregado do banco do qual Helmer se torna gerente, se vê ameaçado de demissão devido a seu histórico de escroqueries. Krogstad pede que Nora interceda em seu favor junto ao marido para evitar a demissão, ameaçando revelar seu segredo a Helmer, já que ele lhe havia feito o empréstimo. Nora até tenta impedir que Krogstad seja demitido, mas Helmer se mostra irredutível. Krogstad, então, envia uma carta a Helmer contando-lhe o que Nora havia feito. Quando este a lê, fica furioso e chama a esposa de criminosa, acusando-a de acabar com sua reputação. Porém, logo em seguida, ele recebe outra carta de Krogstad na qual este se mostra arrependido e junto com a qual restitui a nota promissória com a assinatura falsa que estava em seu poder. A reação de Helmer é de alívio. Sua reputação estava salva. As reações de Helmer fazem com que Nora questione os fundamentos em que seu casamento e sua vida estavam baseados. Ela era tratada como uma

criança, não sabia quem era e do que era capaz. Ao final, Nora resolve deixar marido e filhos para buscar a si mesma.

A atitude de Nora gerou uma série de debates na mídia e a revista *Seitō* publicou uma edição inteira com artigos sobre a peça. Eles eram escritos por várias intelectuais e, enquanto algumas elogiavam a decisão da protagonista; outras questionavam se esta teria realmente condições de viver por conta própria fora do ambiente protegido do lar. Jornais e revistas mais tradicionais eram críticos ao comportamento de Nora. Essa figura da “nova mulher”, à qual a personagem era associada, era vista com maus olhos pelos defensores da ideologia do *ryōsai kenbo* que criticavam o abandono de marido e filhos em nome de uma busca de si que julgavam egoísta, afinal, a mulher ideal deveria se sacrificar e colocar a família em primeiro lugar.

As intelectuais do grupo *Seitō* passaram a ser identificadas com a figura da “nova mulher” pela mídia, primeiro, de modo pejorativo por serem vistas como mulheres que se comportavam de modo escandaloso e imoral. Incidentes como serem vistas bebendo em público ou visitando prostíbulos, bem como sua vida amorosa e sua sexualidade, alimentavam artigos sensacionalistas e as tornava alvo de curiosidade e crítica. No entanto, elas próprias passaram a empregar o termo para se referirem a si mesmas de modo afirmativo. Elas eram “novas mulheres” porque eram independentes, modernas e contrárias à moral conservadora. E, se a intenção inicial da revista *Seitō* era publicar obras literárias escritas por mulheres e para mulheres, logo ela se transformou em um fórum de debates e discussões sobre questões femininas que iam desde o casamento e o sistema familiar, à castidade e ao socialismo.

Toshiko contribuiu com o conto “*Ikichi*” (“Sangue fresco”²², 1914) para a edição inaugural da revista. Ele descreve os sentimentos ambíguos de uma jovem depois de passar a noite com um homem e perder a virgindade. Apesar dessa contribuição e dos pontos em comum com as ideias do grupo, Toshiko se manteve à parte dele:

Ela compartilhava de sua disposição de contestar ideias conservadoras de feminilidade e simpatizava com sua aderência à liberdade e à igualdade com os homens. Ao mesmo tempo, entretanto, ela se colocou à parte do grupo, através de sua complexa descrição da conflituosa vida interior de personagens femininas ficcionais e das relações de gênero no seio da família (LARSON, 2005, p. 33).

Suas obras geralmente descrevem mulheres que vivem dilemas e enfrentam dificuldades para as quais não conseguem encontrar soluções, terminando muitas vezes frustradas ou tendo que renunciar às suas aspirações, o que não as transformava necessariamente em “novas mulheres”. “Akirame”, obra com a qual Toshiko ganhou o concurso literário do jornal *Asahi Shinbun* de Osaka e que a lançou ao sucesso, descreve o dilema de Tomie Ogyūno, uma jovem dividida entre uma carreira como escritora e seu dever para com a família.

Curiosamente, a protagonista desse romance escreve uma peça de teatro que ganha um concurso literário promovido por um jornal, antecipando o que aconteceria com a própria Toshiko. Esse fato atrai a atenção da mídia que se interessa em saber quem é essa jovem talentosa, o que deixa Tomie um tanto desconfortável, pois ela não se identifica com aquilo que os jornais escrevem sobre ela e porque, de certa forma, compreende que precisa “vender” sua imagem para um público interessado na “mulher escritora” (*joryū sakka*), um objeto de curiosidade, cujos textos são julgados inferiores por seus pares do sexo masculino. Assim mesmo, ela deseja se estabelecer e se tornar independente através de seu trabalho. No entanto, as coisas não ocorrem como esperava, pois sua madrasta exige que ela deixe a capital e retorne para a casa da família em Gifu para ajudá-la a cuidar da avó. Como seu pai morreu sem deixar herdeiros do sexo masculino, caberia a ela cumprir os deveres filiais. Esperava-se que ela se casasse com um homem que adotaria seu sobrenome e assumiria a propriedade da família na província.

Apesar de chegar a assistir à apresentação da peça de Tomie, a madrasta não vê importância nesse feito e considera o dever desta para com a família mais importante do que sua carreira. Ao final, Tomie concorda em ir

ao interior e se consola pensando que poderá continuar escrevendo onde quer que esteja.

As demais mulheres descritas nessa obra também vivem impasses gerados por sua posição no sistema familiar. Tsumako, irmã mais velha de Tomie, é casada com um escritor mulherengo que chega a tentar seduzir Kie, a mais jovem das irmãs Ogyūno, que é aprendiz de gueixa. Tsumako tem ciúmes do marido e o confronta, mas não pode fazer nada a respeito. Tomie vive na casa do cunhado e depende dele, portanto, permanecer em Tóquio também não é um arranjo de todo confortável. A situação de suas amigas não é muito diferente. Miwa é uma aspirante a atriz que procura ascender na carreira se relacionando com homens que possam ajudá-la a atingir seus objetivos. Mesmo Someko, a amiga e confidente com a qual Tomie tem um envolvimento emocional que vai além de mera amizade, deve se casar assim que o noivo que se encontra no estrangeiro retorne.

As mulheres dessa obra não são realmente livres para fazerem o que têm vontade. Apesar disso, Compernelle (2012) sugere que o final da história não seria totalmente negativo, pois, ao deixar Tóquio para morar com a avó e a madrasta, Tomie passaria a integrar um espaço predominantemente feminino, desvencilhando-se, assim, da dependência do cunhado, ou seja, de um espaço de domínio masculino.

O conto “*Onna sakusha*” (“A escritora”), de 1913, começa com uma mulher identificada apenas como “a escritora” que se desespera por não conseguir escrever:

O que restava dentro da cabeça dessa escritora eram apenas refugos que sobraram depois de se espremer com pouca força. Mesmo que retorcesse esse saco de ideias, não extrairia uma palavra robusta, nem expeliria meia frase com cheiro de sangue. (TAMURA, 1994, p. 51)²³

O marido, também escritor, não é simpático quando ela diz que não consegue encontrar um assunto sobre o qual sinta vontade de escrever e se limita a comentar que qualquer coisa pode se transformar em objeto de

escrita, até as desavenças de seus vizinhos. O problema seria o fato de ela ser mulher, sugerindo que mulheres não serviriam para exercerem essa atividade. Ela fica furiosa e termina por atacá-lo fisicamente (há várias cenas de violência doméstica nas obras de Toshiko). A escritora tem sentimentos ambíguos de amor e ódio pelo marido, acrescidos de um sentimento de inferioridade e insegurança em relação à sua vocação. A imagem final do conto descreve “sua atriz favorita” sobre um palco cortando um nabo, suas mãos estão avermelhadas e parecem frias, e a escritora gostaria de tomá-las entre as suas mãos e aquecê-las com o calor de seus lábios. Quem é essa atriz? Provavelmente a própria escritora descrevendo a si mesma executando um trabalho doméstico.

O título original desse conto era “Yūjo”, que poderia ser traduzido como “cortesã” ou “prostituta”, o que é muito sugestivo e aberto a uma miríade de associações e explicações como, por exemplo, dizer que a autora relaciona a atividade da escritora com a de uma cortesã/prostituta. É interessante notar também que a personagem, como a própria autora, tem o hábito de se maquiar antes de começar a escrever, pois, segundo ela, fazer isso a ajudava a ter ideias. Larson (2005, p. 38) observa que, em um ensaio publicado na *Chūō Kōron* um ano depois de “*Onna sakusha*”, Toshiko escreve que os leitores do sexo masculino liam os textos de escritoras como ela de modo voyeurístico, curiosos em descobrir mais sobre a intimidade e as confissões femininas, ou seja, da própria autora. Dessa forma, ela lhes oferecia exatamente o que esses leitores desejavam, uma “*persona*”, como faria uma atriz. Assim, é significativo que o início do texto traga a imagem de uma mulher que se maquia, praticamente cobrindo o rosto com uma máscara, e termine com a imagem de uma atriz, ou de si mesma, sobre um palco. O que esses leitores, ou *voyeurs*, no entanto, não percebiam, era que as relações descritas em seus textos também revelavam as fraquezas masculinas, já que seus papéis nos relacionamentos não eram mais tão seguros e suas vitórias soavam vazias (LARSON, 2005).

Em “*Miira no Kuchibeni*” (“O batom da múmia”, 1913), Minoru, outra protagonista que também é escritora, dá um passo além da escritora do

conto anterior e começa a acreditar que pode se tornar independente por meio de seu trabalho. Na história, Yoshio, o marido, não consegue vender seus manuscritos e, temendo não ser capaz de sustentar a si e a Minoru, sugere que eles se separem. A situação gera conflitos e brigas, que novamente chegam às vias de fato. Apesar de sentir pena de Yoshio, Minoru não suporta seus comentários maldosos. Eles trocam insultos e depreciam um ao outro. Yoshio, que gostaria que Minoru também contribuísse para a manutenção do casal de alguma forma, já que ambos são escritores, acusa-a de ser preguiçosa e presunçosa. Minoru, por sua vez, deseja se expressar por meio da arte, mas não julga nada do que escreve bom o suficiente. Por fim, Yoshio pressiona Minoru a se inscrever em um concurso literário que oferece uma polpuda soma em dinheiro como prêmio, o que ela faz a contragosto e sob as ameaças do marido. Depois de enviar sua obra para o concurso, ela chega a entrar em um grupo teatral e a atuar em uma peça, mas sua insegurança também logo a faz desistir da carreira de atriz. Pouco depois, Minoru recebe a notícia de que ganhou o concurso literário. Isso era tudo de que precisava para que se sentisse mais livre do controle do marido e mais segura de si, algo que Yoshio percebe e que observa com receio:

Aos poucos, o comportamento da mulher se fez sentir no coração de Yoshio. Às vezes, Yoshio observava a mulher que, afastando-se dele, esforçava-se para galgar um degrau a mais sozinha. Aquela mulher frágil se tornava cada vez mais forte — e a motivação que a havia impelido a se fazer assim forte só podia ser o resultado da publicação de seu trabalho. E quem havia despertado essa força havia sido ele.

No entanto, Yoshio não disse nada. Independente das circunstâncias, o trabalho realizado por Minoru era somente dela. A arte de Minoru era apenas dela. Minoru havia encontrado sua força sozinha e começado a trabalhar. Yoshio não podia dizer nada a esse respeito. Quando teve esse pensamento, Yoshio se sentiu inseguro, era como se esta mulher o estivesse deixando para trás passo a passo (TAMURA, 1994, p. 132).

A partir de então, Minoru pode sonhar em trilhar seu próprio caminho e ser independente. Ela obteve reconhecimento ao ganhar o concurso e o

juízo de Yoshio perde seu peso. No sonho que fecha a novela, Minoru vê duas múmias — uma múmia feminina e outra masculina — uma sobre a outra, como em um ato sexual, no interior de uma caixa de vidro. A múmia feminina tem lábios carmesins e parece mais viva do que a múmia masculina, apesar de ambos estarem presos, juntos, no interior da caixa de vidro.

Em “*Kanojo no seikatsu*” (“A vida dela”, 1915), Yuko é uma jovem aspirante a escritora que tinha a intenção de viver sua vida segundo seus próprios termos e de permanecer solteira, mas ela conhece Nitta, se apaixona e acaba se casando depois que este diz ser um homem moderno que respeitará sua vontade e permitirá que ela se realize e siga seu próprio caminho:

— Suas ideias estão erradas. Será que você não está me vendo como os outros homens? Acredito ter uma compreensão um pouco mais moderna sobre as mulheres. Eu absolutamente não a julgo inferior a mim. Eu a considero uma pessoa que possui os mesmos direitos que eu em todos os sentidos. Respeito sua vontade de ser independente. Obviamente não podemos estabelecer uma relação conjugal como as que existem na sociedade. Você será minha companheira em tudo e eu serei seu amigo. Reconhecerei sua liberdade ainda mais do que fiz até agora e lhe franquearei os caminhos que for seguir. Permitir que você cresça livremente, também permitirá que eu cresça livremente. Não estou simplesmente pedindo que se torne uma dona de casa. Ao mesmo tempo em que a torno minha esposa, irei respeitá-la como uma mulher que possui um espírito, aí está a base de meu ideal de casamento. Esse é o verdadeiro casamento. E também é um casamento espiritual. Se não quiser um casamento desse tipo, então eu também não preciso pedir que se case comigo — disse Nitta com entusiasmo. (TAMURA, p. 1994, 224-225)

Os dois mantêm quartos separados para que cada um possa trabalhar sem ser perturbado, mas Yuko logo se vê em dificuldades para conciliar a escrita com os serviços domésticos que recaem sobre ela e, em seguida, com os cuidados com o filho. Apesar de Nitta ajudá-la na medida do possível, ele também logo se dá conta de que precisa se dedicar a suas próprias atividades para sustentar a família. Aos poucos, no entanto, Yuko se torna hábil em dividir seu tempo entre as diversas tarefas que requerem sua

atenção, reinventando-se cada vez que um novo elemento que perturba seu arranjo surge em sua vida. Ao final, ela se torna capaz de escrever, cuidar da casa, do marido e do filho e se orgulha disso, mesmo que, do exterior, sua existência pareça feita de sacrifícios.

É possível notar que esses contos refletem emoções e questionamentos da própria autora. Suas protagonistas desejam encontrar um meio de se expressar pela arte, seja pela escrita ou pelo teatro, e sentem insegurança em relação a seu talento. Toshiko é muito exigente consigo mesma e, quando finalmente encontra o sucesso, a pressão de escrever para, de um lado, pagar suas contas e, de outro, manter um padrão que julgue digno de ser chamado de “arte” parece acabar se tornando demasiado para ela. O que explicaria a crise vivida antes de sua partida para o Canadá. O relacionamento com Shōgyo, as discussões do casal, geralmente motivadas por questões financeiras ou por ciúmes (de Shōgyo em relação a Toshiko), bem como seu amor, ressentimento e pena desse homem fracassado que, ao final, termina ridicularizado e criticado em suas obras, também surgem nesses contos. Ambos estão presos dentro da caixa de vidro como as duas múmias de “*Miira no Kuchibeni*” (“O batom da múmia”).

Estudiosos como Daigo Ariyama (apud LARSON, 2005, p. 44) sugerem que Toshiko não estava interessada no mesmo tipo de liberação feminina promovido pelo grupo *Seitō*, uma vez que suas personagens demonstrariam uma espécie de ambiguidade por continuarem em casamentos pouco satisfatórios e não darem um passo além abrindo a porta e saindo de casa como faz Nora. Isso se daria porque Toshiko estaria consciente de que a sociedade teria que mudar muito para que esse ideal pudesse se realizar. Nas primeiras décadas do século XX, as mulheres ainda estavam sujeitas ao sistema familiar do qual não havia como fugir. Como no final da peça de Ibsen, a questão deixada em aberto é saber como Nora iria sobreviver “lá fora” depois que abre a porta da casa e sai:

[...] as personagens de Tamura são incapazes de se libertarem do sistema familiar porque elas percebem a que ponto elas estão presas à família. Elas podem resistir, mas, como uma teia de aranha, o sistema familiar as prende, tornando a fuga impossível (LARSON, 2005, p. 44).

Em “Okan” (“Calafrios”, 1912), temos uma carta escrita por uma narradora, identificada com a própria autora, que se dirige a uma amiga. A primeira expressa sua solidão e o sentimento de ter sido abandonada pela segunda. A amiga seria Chieko Naganuma, artista que criou a capa da primeira edição da revista *Seitō*, de quem Toshiko era muito próxima. Chieko se casou com o poeta Kōtarō Takamura (1883-1956) quando este retornou da Europa. Em um trecho da carta, a narradora escreve que chegou a desejar que as duas vivessem juntas, longe dos homens, porque acreditava que assim poderia ser livre e feliz:

Cheguei a pensar em fugir das coisas que me rodeiam para vivermos juntas, só nós duas. Porque, se estivesse com você, tinha certeza de que poderia viver como bem entendesse, sem me importar com os outros. Imaginava uma vida feliz, abriríamos uma loja de brinquedos, algo de que gostávamos, você pintaria e eu escreveria. Quando idealizava essa vida despreocupada, só de mulheres, longe dos homens, tinha uma sensação gostosa, era como se meu corpo tivesse se lançado e oscilasse em um imenso oceano (TAMURA, 1913, p. 139-140).

Essa seria uma forma de fugir do sistema familiar/patriarcal, porém, ela mesma entende que isso não passa de uma fantasia, assim como também compreende que nunca será a esposa virtuosa e doce que desejaria que seu marido tivesse ao lado dele porque ela não era uma mulher assim. Como uma faca de dois gumes, tanto mulheres quanto homens se veriam frustrados e sofreriam quando um dos lados precisava representar papéis que não lhe eram adequados, ou se não correspondessem àquilo que a sociedade esperava deles.

Como Larson (2005) e Lan (2014), também concordamos que Toshiko traz, em suas obras, imagens fortes de resistência feminina ao sistema familiar/patriarcal. A crítica de seus contemporâneos parecia julgar suas obras

mais pelo comportamento e pela vida da autora do que por suas obras propriamente ditas, ignorando a crítica que ela fazia à questão de gênero e ao sistema familiar: “Para muitos, particularmente aqueles dos *bundan* (círculos literários), ela não era uma escritora séria, apenas exótica” (LARSON, 2005, p. 47). O fato de suas protagonistas, em geral, terminarem aquiescendo e se resignando às imposições do casamento e da sociedade feita às mulheres também era visto como um ponto fraco de suas obras do ponto de vista do feminismo da época. Elas, como a própria Toshiko, não seriam de fato “novas mulheres”:

Eles criticavam suas personagens femininas por serem incapazes de lidar mais consistentemente com seus problemas e encontrar um caminho para afirmar uma identidade forte seja dentro ou fora da família. Críticos recentes, como vimos, compreendem que a ambivalência e a resistência incompleta que atormentam as personagens de Tamura retratam fielmente as mulheres de seu tempo: elas estão, no final das contas, “presas” entre circunstâncias presentes que são intoleráveis e uma circunstância futura que elas não conseguem imaginar, muito menos reunir forças para pôr em prática (LARSON, 2005, p. 45).

Nesse sentido, os contos de Toshiko serviriam como uma denúncia das condições às quais as mulheres estavam submetidas em uma sociedade na qual valores patriarcais prevaleciam, mas não só isso, pois os relacionamentos entre os casais que ela descreve também revelam que os homens estavam igualmente sujeitos a pressões para desempenhar seu papel de acordo com aquilo que a sociedade esperava deles e fracassavam quando não conseguiam se impor ou ser os “provedores” do lar²⁴. Assim mesmo, é possível observar como há uma mudança de percepção das personagens femininas sobre si mesmas e um aumento progressivo da autoconfiança em seu talento e em sua escrita nas obras elencadas acima. Se a partida de Tomie para o interior, em “*Akirame*”, pode representar uma renúncia; e, se a escritora de “*Onna sakusha*” se sente frustrada consigo mesma e duvida de seu talento, Minoru e Yuko se mostram capazes de produzir seu próprio trabalho e, mesmo que ainda se vejam tentando conciliar aquilo que a sociedade considera

serem os “deveres” de uma boa esposa e mãe com suas carreiras, elas conseguem vislumbrar um caminho mais largo se abrindo à sua frente.

REFERÊNCIAS

- COMPERNOLLE, Timothy J. Van. Why a good man is hard to find in Meiji fiction: Tamura Toshiko's *Akirame* (Resignation). **U.S. Japan Women's Journal**, n. 43, p. 11-32, 2012.
- KAWANA, Karen Kazue. Miyamoto Yuriko: A trajetória de um “eu” feminino na história japonesa. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p.117-129, jan./jun. 2021.
- LAN, Lan. **Tamura Toshiko no bungaku sakuhin ni okeru joseizō no keisei to henshen**. Tese (Doutorado em Sociologia Comparada) – Kyūshū Daigaku, Fukuoka. 2014. Disponível em <https://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/opac_detail_md/?reqCode=frombib&lang=0&amode=MD823&opkey=&bibid=1470509&start=>> Acesso em: jul. 2022.
- LARSON, Phyllis. “I am my own”: Tamura Toshiko's narratives of resistance in Taishō Japan. **U.S.-Japan Women's Journal**, Honolulu, n. 28, p. 32-48, 2005.
- LOWY, Dina. **The Japanese “New woman”**: Images of gender and modernity. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- SIEVERS, Sharon. L. **Flowers in salt**: the beginnings of feminist consciousness in Modern Japan. California: Stanford University Press, 1983.
- SETOUCHI, Harumi. **Tamura Toshiko**. Tóquio: Kodansha, 1993.
- SOKOLSKY, Anne. **From new woman writer to socialist**: the life and selected writings of Tamura Toshiko from 1936-1938. Leiden: Brill, 2015.
- SOKOLSKY, Anne; YAMAMURA, Tim. “Dorei” (Slave): A play by Tamura Toshiko. **Asian Theatre Journal**, v. 27, n. 2, p. 203-245, Fall 2010.
- TAMURA, Toshiko. Dream for a young proletarian woman writer. In: SOKOLSKY, Anne (Trad.). **From new woman writer to socialist**: the life and selected writings of Tamura Toshiko from 1936-1938. Leiden: Brill, 2015. p. 60-70.
- TAMURA, Toshiko. Kanajo no seikatsu (A vida dela). **Miira no kuchibeni, Hakai suru mae**. Tóquio: Kōdansha, 1994. p. 221-255.
- TAMURA, Toshiko. Miira no kuchibeni (O batom da múmia). **Miira no kuchibeni, Hakai suru mae**. Tóquio: Kōdansha, 1994. p. 63-136.

TAMURA, Toshiko. Okan (Calafrios). **Sengon**. Tóquio: Sinchōsha, 1913. p. 125-148. Disponível em: < <https://jpsearch.go.jp/item/dignl-914789>>. Acesso em: jul. 2022.

TAMURA, Toshiko. Onna sakusha (A escritora). **Miira no kuchibeni, Hakai suru mae**. Tóquio: Kōdansha, 1994. p. 51-62.

UNO, Kathleen. Womanhood, war, and empire: Transmutations of “good wife, wise mother” before 1931. In: MOLONY, Barbara; UNO, Kathleen (Ed.). **Gendering modern Japanese history**. Cambridge; London: Harvard University Asia Center, 2005.

NOTAS

¹ Doutoranda do programa de Teoria e História Literária do IEL (UNICAMP). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela FFLCH (USP). Contato: kkawanak@gmail.com

² A palavra *shitamachi* pode ser literalmente traduzida como “cidade baixa”, a grosso modo, ela seria o equivalente a “periferia” em português. Essa área se contraporía àquela onde estavam as residências dos nobres e senhores feudais, construídas em áreas mais altas, no caso de Edo (Tóquio).

³ Apesar de a autora ter ficado conhecida pelo sobrenome do primeiro marido, “Tamura”, preferimos usar seu prenome neste artigo, já que ela empregou diversos pseudônimos ao longo da vida, e também porque não vemos muito sentido em seguir a prática comum na sociedade japonesa de empregar o sobrenome familiar para alguém que procurou expressar sua individualidade e ser independente. No caso dos demais nomes japoneses, seguimos a ordem ocidental, com prenome precedendo o sobrenome.

⁴ Todas as traduções, a menos que especificado, são nossas.

⁵ Literalmente “canção longa”. Canto narrativo típico das apresentações do teatro *kabuki* acompanhado por instrumentos musicais tradicionais como o *shamisen*.

⁶ O *gidayū* é um tipo de canção narrativa típica do teatro de marionetes.

⁷ No entanto, em “*Flowers in salt*” (1983), Sharon L. Sievers escreve que o termo *ryōsai kenbō* teria sido cunhado por Masanao Nakamura no texto mencionado acima.

⁸ Anne Sokolsky (2015, p. 10-11), menciona que as razões que os pesquisadores da autora oferecem para explicar o abandono dos estudos vão desde problemas de saúde e tédio com as aulas a problemas financeiros após a morte do pai.

⁹ Escreve-se 露英 traduzido literalmente como “Orvalho Excepcional”. Ela recebeu o ideograma 露 (Ro), de “orvalho”, do nome de seu mestre, Rohan Kōda.

¹⁰ Ela chegou a fazer uma cirurgia plástica no nariz para melhorar a aparência (SOKOLSKY, 2015, p. 14), no entanto, Harumi Setouchi (1993) escreve que as pessoas que a conheceram mencionavam que ela era uma mulher muito atraente.

¹¹ O concurso foi promovido pelo *Osaka Asahi Shinbun* em 1910 e recebeu 91 inscrições. O júri foi composto por Rohan Kōda, o antigo mestre de Toshiko; Sōhei Morita (1881-1949), substituindo Sōseki Natsume (1867-1916), que havia adoecido; e Hōgetsu Shimamura. Segundo Compernelle (2012), a escolha do texto vencedor não foi unânime. “*Akirame*” obteve uma média de 81 pontos em um total de 100, o texto com a segunda melhor pontuação, “*Chichi no tsumi*” (“O pecado de meu pai”), de Kikuko Ojima, obteve 75 pontos. “*Akirame*” foi serializado no jornal no ano seguinte.

¹² Mais conhecida como Jakuchō Setouchi depois que ela se tornou uma religiosa budista.

¹³ O casamento, no entanto, não chegou a ser oficializado.

¹⁴ Toshiko publicou apenas um conto durante sua estadia no Canadá intitulado *Bokuyōsha* (Pastores, 1919).

¹⁵ A “jovem escritora proletária” a quem Toshiko se dirige é a escritora Ineko Sata (1904-1998). Toshiko se envolveria com o marido desta no ano seguinte, fato narrado por Ineko no romance “*Haiiro no gogo*” (“Tardes cinzentas”), publicado em 1960.

¹⁶ Maruoka, Hideko, **Tamura Toshiko to watashi** (Tamura Toshiko e eu). Tokyo: Domesu shuppan, 1977, p. 206-7.

¹⁷ Sokolsky cita os artigos das pesquisadoras Sumiko Watanabe (Watanabe, Sumiko. *Bungakushi no kakikae ni mukete (sono futatsu): Tamura Toshiko no “Kanojo no seikatsu” no isō* (Revisando a história literária - dois pontos: as fases de “A vida dela” de Tamura Toshiko). **Daitō bunka daigaku Jinbunkagaku**, no. 5, Mar/2000, p. 204-218) e de Ariko Kurosawa (Kurosawa, Ariko. *Tamura Toshiko*, in **Josei bungaku o manabu hito no tame ni**. Watanabe, Sumiko (ed.). Tóquio: Sekai shisōsha, 2000, p. 107-112).

¹⁸ Os artigos a que Sokolsky faz referência são: Horiguchi, Noriko. The body, Migration, and empire: Tamura Toshiko's writing in Vancouver from 1918-1924. U.S. – **Japan women's Journal**, no. 28 (2005): 49-75; e Suzuki, Masakazu. “*Satō Toshiko ‘Bubetsu’ wo yomu: Ibunka kara mita nihon e no shiza*” (Lendo “Desprezo” de Satō Toshiko: vendo o Japão do ponto de vista de uma cultura estrangeira). **Shōwa bungaku kenkyū** 29, no. 7, Julho 1994, p. 45-55.

¹⁹ Muramatsu, Sadataka; Watanabe, Sumiko (eds.) **Gendai josei bungaku jiten** (Dicionário de literatura feminina moderna). Tóquio: Tokyodō shuppan, 1996. p. 213,

²⁰ “O termo *watakushi shōsetsu*, ou *shisōsetsu*, pode ser traduzido como romance, escrita ou narrativa do eu, e comparado, com as devidas ressalvas, à noção de autoficção ou à de escrita autobiográfica, gêneros conhecidos por trazerem elementos que podem ser associados à vida de seu autor” (KAWANA, 2021, p. 117).

²¹ A tese de Sokolsky (2015) se concentra nas obras escritas por Toshiko depois de seu retorno ao Japão e traz a tradução dos principais textos desse período.

²² Alguns dos contos de Toshiko Tamura mencionados aqui estão sendo traduzidos por integrantes do Grupo de Pesquisa Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos (CNPq).

²³ Tradução de Thais Bresolin, integrante do Grupo de Pesquisa Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos. Esse trecho do conto está gravado na lápide de Toshiko no templo de Tōkeiji, em Kita-Kamakura.

²⁴ Na peça “*Dorei*” (O escravo), escrita por Toshiko e publicada em julho de 1914 na revista *Chūō Kōron*, a autora trata do relacionamento de outro casal, Fujiko, uma escritora de sucesso, e Shinnosuke, o marido desempregado. O casal discute com frequência, Shinnosuke se sente desmoralizado por viver à custa da esposa, por ter sua vida exposta em seus textos e por esta ter se envolvido com um homem mais jovem, enquanto Fujiko ressentida a falta de consideração do marido mal-agrado. Ao final da peça, Fujiko expulsa Shinnosuke de casa e este diz que nunca mais voltará, mas, depois de passar a noite perambulando pelas ruas, ele retorna e pede que a esposa o deixe ficar na casa. Shinnosuke não tem para onde ir e diz que fará o que ela mandar. Ele será seu escravo. A peça levanta questões interessantes sobre as quais, infelizmente, não poderemos nos estender aqui. Ela foi traduzida para o inglês por Anne Sokolsky e Tim Yamamura (2010).