

Recebido em 30/08/2025 e aprovado em 31/10/2025

ENTRE A SIMPLICIDADE E O EXAGERO: O DILACERAMENTO DO CORPO NA OBRA DE TAKATO YAMAMOTO

Alexandre Rodrigues da Costa¹

Resumo: Este artigo analisa a obra do artista japonês Takato Yamamoto (1960), posicionando-a como um ponto de confluência entre tradições estéticas japonesas e o pensamento ocidental sobre o corpo e o grotesco. A partir do estudo de suas pinturas, contextualizadas pela tendência cultural do *ero guro nansensu*, a metodologia adota uma abordagem de análise iconográfica e comparativa. Em um primeiro momento, as composições são interpretadas à luz dos conceitos de *wabi-sabi* (a beleza da imperfeição) e *basara* (a extravagância subversiva), para em seguida estabelecer um paralelo com a obra de Hans Bellmer (1902-1975), examinando as afinidades poéticas no tratamento do corpo desarticulado. Para aprofundar a discussão, o estudo se ancora na fundamentação teórica de Georges Bataille (1897-1962), a partir das noções de informe e heterologia. A análise demonstra que a poética de Takato Yamamoto opera pela conjugação de elementos conflitantes, ao romper os limites entre o corpo e o espaço que este ocupa. Conclui-se que suas pinturas ressignificam o grotesco ao assinalar, simultaneamente, o êxtase e a efemeridade da existência, situando o corpo em um limiar paradoxal entre a ordem e a desordem.

Palavras-chave: Wabi-sabi. Basara. Grotesco. Informe. Heterologia.

BETWEEN SIMPLICITY AND EXAGGERATION: THE DISMEMBERMENT OF THE BODY IN TAKATO YAMAMOTO'S WORK

Abstract: This article analyzes the work of Japanese artist Takato Yamamoto, positioning it as a point of confluence between Japanese aesthetic traditions and Western thought on the body and the grotesque. Based on the study of his paintings, contextualized by the cultural trend of *ero guro nansensu*, the methodology adopts an iconographic and comparative analysis approach. Initially, the compositions are interpreted in light of the concepts of *wabi-sabi* (the beauty of imperfection) and *basara* (subversive extravagance), to then establish a parallel with the work of Hans Bellmer, examining the poetic affinities in the treatment of the disarticulated body. To deepen the discussion, the study is anchored in Georges Bataille's theoretical framework, drawing on the notions of the formless and heterology. The analysis demonstrates that Takato Yamamoto's poetics operates through the conjugation of conflicting elements, by breaking the boundaries between the body and the space it occupies. It is concluded that his paintings re-signify the grotesque by simultaneously signaling the ecstasy and ephemerality of existence, placing the body on a paradoxical threshold between order and disorder.

Keywords: Wabi-sabi. Basara. Grotesque. Formless. Heterology.

A obra do artista japonês Takato Yamamoto² (1960-), criada a partir de influências tanto estrangeiras quanto de seu próprio país, é vista pela maioria dos críticos como pertencente a uma tendência cultural, que surgiu na década de 1920 e foi denominada *ero guro nansensu*, expressão baseada nas palavras inglesas *erotic*, *grotesque* e *nonsense*³. É possível identificar elementos potenciais na formação do *ero guro nansensu* que remontam ao período Edo, quando o Zen-budismo, o teatro *kabuki* e as gravuras *shungas* (gravuras eróticas) possuíam alguma relação com temáticas que envolviam sexo, violência e grotesco⁴. O teórico Jim Reichert define essa tendência como um “fenômeno cultural burguês pré-guerra que se dedicou a explorações do desviante, do bizarro e do ridículo” (Reichert, 2001, p. 114). Yoshitoshi Tsukioka (1839-1892), que produziu *ukiyo-e* mostrando decapitações e atos de violência da história japonesa, conhecidas como *muzan-e* (“imagens cruéis”) e *chimidoro-e* (“imagens sangrentas”), é apontado como um precursor do *ero guro nansensu*. *Vinte e oito famosos assassinatos com versos* (*Eimei nijūhasshūku*), realizada entre 1866 e 1867, por ele e Yoshiiku Utagawa (1833–1904), é um exemplo de como a violência no cotidiano do período Edo é representada por meio de cenas que envolvem decapitações e torturas⁵. As crueldades vistas nessa e outras obras desse período se tornaram uma das fontes para o surgimento do *ero guro nansensu* na década de 1920, marcada por um clima de efervescência cultural e mudanças sociais, “muito semelhante ao hedonismo e niilismo, que se observava em Berlim durante a República de Weimar” (Buruma, 2003, p. 51). A sociedade japonesa, em meio a um processo de modernização acelerada e influências ocidentais, abraçava uma atmosfera de liberdade e prazer, misturada a uma sensação de vazio existencial e descrença nas instituições tradicionais, provocadas por uma elite governante que se dedicava a preservar o poder imperial, com um público dividido entre ultraliberais, radicais de direita, uma população empobrecida que buscava mudanças e intelectuais que oscilavam entre o ocidentalismo e o nacionalismo. O desejo desenfreado por prazeres e a desilusão com os valores estabelecidos criaram um ambiente propício à

exploração do erótico, do grotesco e do absurdo, que se tornavam temas recorrentes nas artes e na cultura popular da época, de modo que

cada um dos três elementos implicava uma transgressão, por assim dizer, dos valores convencionais. A celebração do “erótico” (ero) em suas miríades de formas constituiu uma rejeição do ditado Meiji de que a sexualidade era inadequada para exibição ou representação pública, a menos que se conformasse com os estreitos padrões de “moralidade civilizada”. A elevação do “grotesco” (guro) revelou um desprezo semelhante pelos códigos estéticos vigentes, com seu foco nos cânones tradicionais de beleza e ocultação dos lados mais sórdidos da existência. Finalmente, a valorização do “absurdo” (nansensu) sinalizou um descontentamento com a natureza restritiva das certezas morais e epistemológicas recebidas. (Pflugfelder, 1999, p. 290).

Marcado por um clima de instabilidade social e mudanças profundas na sociedade japonesa, esse período criou um ambiente propício à expressão de uma sensibilidade distorcida e irônica em relação à realidade, visível principalmente na literatura, com obras que exploravam temas sexuais de forma provocadora, com personagens e situações que transgrediam vários comportamentos e convenções tradicionais. Autores como Edogawa Ranpo (1894-1965), Kyūsaku Yumeno (1889-1936) e Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965) se destacaram por abordarem, cada um à sua maneira, temas de decadência moral e psicológica, combinando erotismo, mistério e horror. Em meio a essa efervescência cultural, alguns autores chegaram a publicar aquilo que veio a ser conhecido como *Enpon*, coletâneas de literatura japonesa moderna que custavam apenas um iene e, durante a era Taishō (1912-1926), foram impulsionadas pela aprovação da Lei Eleitoral Geral e pela ascensão da democracia. No entanto, tais obras incomodaram e chamaram a atenção do governo japonês que, logo após, censurou sua circulação, levando as editoras a implementarem a “leitura privada”, que consistia em eliminar palavras e expressões que pudessem gerar a interpretação de obscenidade pelas autoridades. Mesmo com a intensificação da censura japonesa a partir de 1936, os escritores conseguiam contorná-la de duas formas: distribuindo suas obras de caráter marginal em livrarias clandestinas e valendo-se da

estratégia de editores que declaravam as edições esgotadas antes da revisão oficial.

O fim da Segunda Guerra Mundial marcou um ponto de inflexão na história do Japão; contudo, a ocupação americana (1945–1952) não representou uma simples ou linear flexibilização da censura. Embora o aparato censor do período pré-guerra e da guerra tenha sido oficialmente desmantelado, a atuação do Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP), em especial por meio de sua Civil Information and Education Section (CIE), instituiu novas formas de controle simbólico e discursivo. A censura direta concentrou-se nos meios considerados politicamente estratégicos, como o cinema, o rádio e o teatro, enquanto outras artes, literatura, pintura e escultura, passaram a ser reguladas por mecanismos indiretos de coerção, quase sempre disfarçados sob a noção de “orientação” (*guidance*), cujo efeito prático pouco se distinguia da censura formal. De acordo com Donald Richie:

A agenda que de fato ocupava o SCAP, em particular sua Civil Information and Education Section (CIE), era inteiramente de natureza política, econômica e social. Nesse sentido, embora o Comando Supremo tivesse muito a dizer sobre os meios de comunicação, os documentos que estabeleceram o SCAP mencionavam muito pouco as artes. Nenhum dos documentos de planejamento contém qualquer referência à cultura, com exceção do rádio e do cinema, e mesmo estes não eram considerados senão como meios de comunicação. (Richie, 1997, p. 11-12).

Dessa forma, enquanto o cinema, o rádio e o teatro foram alvo de vigilância mais explícita, a literatura e as artes visuais passaram a operar em uma zona ambígua de tolerância, desde que não ameaçassem a ordem instaurada pela ocupação. Essa reconfiguração da censura produziu uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que se promovia a democracia, proibiam-se críticas ao próprio SCAP, imagens dos ocupantes e referências simbólicas ao imperialismo japonês. Essa situação permitiu que o *ero guro nansensu* encontrasse condições favoráveis para se expandir, não como

produto direto de uma liberalização plena, mas como efeito colateral de um sistema censor voltado sobretudo ao controle político.

É nesse contexto histórico e cultural que o *ero guro nansensu* ressurge no pós-guerra, mantendo pontos de contato com a vertente que floresceu nas décadas de 1920 e 1930, mas dela se distinguindo ao ampliar significativamente seu campo de atuação. Dessa forma, ele não se limitou à literatura ou à música, mas alcançou às artes visuais e audiovisuais, como a pintura, o mangá, o cinema e o anime, revelando sua versatilidade, ao incorporar o *kinbaku*⁶ e influências externas como a obra de Hans Bellmer (1902-1975), de formas talvez mais viscerais e transgressoras. Além disso, o *ero guro nansensu* ganha configurações particulares dependendo do estilo pessoal do artista que o abraça e da época em que ele se situa. Toshio Saeki (1945-2019), artista que se destacou no cenário japonês a partir da década de 1970, utiliza, por exemplo, elementos do *shunga* como referência para explorar o grotesco e o erótico a partir de situações do cotidiano, nas quais o sexo surge condicionado ao absurdo. Já Shintaro Kago (1969-), que começou sua carreira na década de 1980, explora o erotismo a partir do dilaceramento do corpo por meio de experiências com a narrativa no mangá. No entanto, apesar das diferenças que possam existir entre os artistas cujas obras estão conectadas ao *ero guro nansensu*, eles mantêm o diálogo entre a tradição e a modernidade assim como faziam os artistas no início do século XX. O *ero guro nansensu* pode ser definido mais como uma tendência cultural do que um movimento delimitado por ideais artísticos, pois não se circunscreve apenas a abordar a representação do corpo de forma inusitada, mas também o comportamento humano, por meio do grotesco, do erótico e do *nonsense*, ao se amparar em expressões artísticas que conciliam a tradição com o novo.

Nascido na prefeitura de Akita, em 1960, Takato Yamamoto exemplifica essa interseção entre o tradicional e o contemporâneo, uma vez que seu trabalho se configura como *ero guro nansensu*, ao abordar temas mórbidos e complexos por meio de imagens que combinam influências consagradas da cultura japonesa com técnicas modernas, como a pintura em acrílico, e

ocidentais, como as obras de artistas decadentistas. Takato Yamamoto formou-se em pintura pela Tokyo Zokei University, em 1983. Entre 1991 e 1993, desenvolveu pinturas e desenhos a partir do estilo *Ukiyo-e Pop*⁷. Em 1994, a partir de suas experiências do estilo *Ukiyo-e Pop*, criou um estilo próprio, o *Esteticismo Heisei*. Com várias exposições no currículo, publicou os seguintes livros: *Scarlet Maniera* (1998), *Altar of Narcissus* (2002), *Allure of Pharmakon* (2004), *Divertiment for a Martyr* (2006), *Rib of a Hermaphrodite* (2008), *Coffin of a Chimera* (2010), *Necrophantasmagoria* (2012), *Nosferatu* (2018). Em sua obra, o sexo, a partir do *nonsense* e do grotesco, surge em corpos entrelaçados, desdobrados, dissecados de maneiras insólitas, que lembram algumas gravuras de Andreas Vesalius (1514-1564) e Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1711-1786).

Nas imagens de Takato Yamamoto, é possível observar corpos fundidos com vegetais e animais, abertos e ramificados, às vezes, mesclados uns aos outros. Quase sempre, seus personagens, cujas faces intactas demonstram expressões de derrota, apatia ou resignação, estão submetidos a uma desorganização orgânica da forma, com estruturas e bordas muitas vezes delicadas e indefinidas, que revelam a coexistência da simplicidade e do exagero, noções que os japoneses designam como *wabi-sabi* e *basara*. O *wabi-sabi* e o *basara* podem ser considerados como conceitos opostos um ao outro. Se o *wabi-sabi* deriva “da atmosfera de miséria e melancolia e da manifestação minimalista da poesia e da pintura a nanquim monocromática chinesas dos séculos IX e X” (Koren, 2019, p. 35), que culmina na cerimônia do chá⁸, o *basara* é a expressão do exagero, que se expressa, por exemplo, no teatro *kabuki*:

a palavra *kabuki* também originalmente significava excesso. Ela vem do verbo *kabuku*, que significa ‘estar inclinado, ou inclinado para o lado’. Dessa forma, o estado de estar excessivamente inclinado em uma direção particular era chamado de *kabuki*, ou *basara*” (Matusuoka, 1995, p. 3).

O *wabi-sabi*⁹, cujo significado diz respeito à beleza encontrada no momento fugaz “em que um objeto ou peça de arte existe tanto quanto na

própria criação, [...] de que tudo está ao mesmo tempo vindo do e se movendo em direção ao nada" (Blair, 2019, p. 26), é bem conhecido no mundo ocidental por meio de estudos e traduções de textos nipônicos dedicados a ele, ao contrário do *basara*, cujos significados são quase desconhecidos e sobre o qual se encontra pouquíssimo material bibliográfico¹⁰. Embora as origens do *basara* remontem ao período Jōmon, ele afirma-se realmente na cultura japonesa no século XIV. Segundo Kazuhiko Satō:

Na sociedade durante os tempos das guerras civis [século XIV], houve uma ampla utilização do termo *basara*, empregado para descrever tanto a extravagância (*kasa*, o luxo incomum), a loucura (*monoguroi*, comportamento extravagante), ou mais simplesmente para descrever a maneira como as mangas das vestimentas de dançarinos voam com graça, ou ainda na dança do *dengaku*, a forma como o executante intencionalmente sai do ritmo clássico para chamar a atenção. Os novos ritmos fragmentados, as cores vibrantes, os padrões audaciosos - tudo o que era incompreensível para a sensibilidade tradicional foi chamado de *basara*. Tanto nas roupas como nas pinturas, começaram a ser utilizadas abertamente as cores primárias em vez dos tons pálidos e escuros que eram usados anteriormente. Observaram-se mudanças radicais na estética das cores. Inegavelmente, uma nova moda de formas estranhas e insolentes havia surgido. (Satō; Bouchy, 1995, p. 330).

Na obra de Takato Yamamoto, a apreciação pela imperfeição e transitoriedade do *wabi-sabi* se mescla com a ostentação e a rebeldia do *basara*. Podemos perceber o *wabi-sabi*, em suas pinturas, na forma como ele representa o corpo fragmentado, desfeito, com traços que apontam para a fragilidade e a imperfeição, que servem de reflexão sobre a incompletude e a impermanência, "condição básica da existência, que, em vez de fazer nos agarrar às coisas, leva-nos a perceber que, em última análise, tudo é sem forma e que o mundo físico é ilusão, fonte do sofrimento humano" (Takeuchi, 2020, p. 21). Já o *basara*, em contraponto ao *wabi-sabi*, celebra o exagero, a exuberância, a opulência e o extravagante, ao se manifestar como repetição de elementos, com o uso de cores vibrantes, a distorção das formas e a combinação de técnicas diversas. As transformações que o corpo sofre

ocorrem, dessa maneira, a partir dos diálogos entre a simplicidade e o exagero, a impermanência e a exuberância, que se projetam do seu interior e se misturam com o espaço que o cerca.

A simplicidade e o exagero criam paisagens e corpos que permitem, simultaneamente, ao artista conter o acontecimento naquilo que lhe é essencial e ramificá-lo, como se fosse um labirinto, a partir do mesmo princípio de desarticulação que encontramos nas obras de Hans Bellmer¹¹. Assim como Hans Bellmer, Takato Yamamoto representa o corpo humano como uma espécie de labirinto, ao romper com sua integralidade, por meio de uma operação de desmantelamento que se sustenta na fragmentação e na repetição. Essa operação não se concentra apenas no dilaceramento do corpo, mas é perceptível no modo como ambos os artistas mesclam corpos e cenários, ao criarem imagens que conjugam tanto o abstrato quanto o figurativo. Nosso olhar, assim, é levado à desorientação, no momento em que ele passa a se realizar nos colapsos, nas intermitências do visto e não visto, do que escapa ao entendimento e se confirma na instabilidade.

Figura 1 - Takato Yamamoto. "Apparition V", 2017. Acrílico sobre tela, 72,7 cm X 72,7 cm.



Fonte: Yamamoto, 2018, p. 12.

A influência de Hans Bellmer na obra de Takato Yamamoto pode ser percebida a partir de alusões que o artista japonês realiza por meio de representações de bonecas em suas pinturas. Em “Apparition V” (“Aparição V”)¹² (figura 1) e “Another Mutation” (“Outra Mutação”) (figura 2), obras publicadas no livro *Nosferatu*, o artista japonês representa os corpos de seus personagens   semelhança de bonecas, insinuadas no desenho pelo oco dos ombros onde se encaixa os braços por meio da junta universal¹³. Em outra pintura, “Doll’s Mound” (“Amontoado de bonecas”), de *Allure of Pharmakon* (*Fascínio de Pharmakon*), contemplamos um cenário onde vemos vários corpos destroçados de bonecas, uma alusão à primeira boneca de Hans Bellmer, cujas fotografias compõem o livro *Die Puppe* (*A boneca*), publicado em 1934.

Figura 2 - Takato Yamamoto. “Another mutation”, 2014. Acrílico sobre tela, 53 cm X 45,5 cm.



Fonte: Yamamoto, 2018, p. 32.

A representa  o do corpo surge fragmentada, como uma recusa à unidade, ao se manifestar em um espaço determinado por dois movimentos: a lembrança de uma totalidade perdida e a persistência da ruptura, ambos

constituindo um processo de desintegração sem um ponto de origem definido. Nas bonecas de Hans Bellmer, similar ao que vemos nas pinturas de Takatao Yamamoto, o corpo surge como uma materialização dessa ambivalência, construída a partir de fragmentos que se apresentam como vestígios de uma dissecação, sem que um corpo inteiro tenha existido antes. A ruína se torna o estado permanente, o desastre que perpetua a incompletude, pois a ideia de totalidade não pode delimitá-lo. Cada fragmento da boneca, em constante conflito com os demais, mantém-se anárquico, em convulsão, recusando qualquer possibilidade de finalização ou de união a uma origem.

Figura 3 - Takato Yamamoto. "Curtain of night", 2003. Acrílico sobre tela, 30 cm x 15 cm.



Fonte: Yamamoto, 2004, p. 63.

Essa totalidade fragmentada, que não tem origem nem fim, pode ser comparada a uma espécie de jogo de antinomias fundamentado na imperfeição e transitoriedade do *wabi-sabi* e na ostentação e da transgressão

do *basara*. Conjugados em um mesmo espaço, eles geram configurações instáveis, das quais os corpos surgem dilacerados e mesclados a objetos e aos lugares que ocupam. Em suas pinturas, como podemos ver em "Curtain of night" ("Cortina da noite") (figura 3), do livro *Allure of Pharmakon (Fascínio de Pharmakon)*, na qual o corpo de uma jovem aparece fundido a uma estrutura amorfa que agrega coruja, olhos, faces de seres monstruosos, revelando detalhes de um fundo de arabescos. A linha fina e precisa do desenho sugere a delicadeza e a efemeridade do *wabi-sabi*, enquanto a quantidade de detalhes e a heterogeneidade dos objetos e seres remete à opulência e à transgressão do *basara*. O conflito, nessa imagem, se estabelece a partir do cenário grotesco que parece emergir de um espaço liminar, onde o erotismo e a desintegração coexistem. Assim como em outros cenários de Takato Yamamoto, em "Curtain of night", a dramaticidade convida o espectador a contemplar as fronteiras entre o prazer e a dor, a vida e a morte, que, muitas vezes, nos é apresentado na forma de corpos amarrados pela técnica do *kinbaku*.

O *kinbaku*, também conhecido como *shibari*¹⁴, é uma prática japonesa tradicional que envolve a amarração do corpo humano por meio de diferentes padrões, combinando elementos de arte, performance, sensualidade e filosofia, e exigindo técnica e conhecimento que remontam ao século XVII. No Japão feudal, a carência de recursos materiais moldou diretamente as táticas de policiamento e contenção. Conforme observa Don Cunningham, embora a metalurgia tenha avançado, as ferramentas de ferro e aço permaneciam "extremamente caras e além dos recursos da maioria das pessoas" (Cunningham, 2004, p. 87). Devido a esse alto custo, o uso de metais era restrito a componentes essenciais, tornando necessário o uso de fibras vegetais para imobilizar criminosos, visto que as cordas de contenção (*torinawa*) "usadas para prisões reais eram geralmente feitas de cânhamo" (Cunningham, 2004, p. 86). Dessa forma, entre 1603 e 1868, o Japão desenvolveu mais de 150 escolas de *hojōjutsu* (a arte de amarrar prisioneiros), criando um sistema de restrição altamente estratificado em que "métodos específicos de amarração foram criados para nobres, samurais, agricultores,

artesãos, mercadores, monges, sacerdotes e mendigos" (Cunningham, 2004, p. 84). Como cada região possuía jurisdição própria e as técnicas "não eram padronizadas entre as diferentes escolas" (Cunningham, 2004, p. 85), o *hojōjutsu* assumiu estilos variados e complexos. Toda essa sofisticação técnica possuía um propósito estritamente funcional e coercitivo; de acordo com Christian Russo,

o *hojōjutsu*, originalmente, não tinha nada a ver com prazer. O objetivo das técnicas de amarração era auxiliar na captura, subjugação, transporte seguro e cativo; às vezes, era usado para tortura e subsequente interrogatório ou execução de um prisioneiro de guerra ou de um criminoso (Russo, 2016, p. 28).

É importante também lembrarmos que o uso de cordas na cultura japonesa remonta ao período Jōmon, uma cultura pré-histórica que, segundo a arqueóloga Junko Habu, floresceu no arquipélago japonês por "mais de 10.000 anos" (Habu, 2004, p. 3). O próprio nome do período deriva da técnica decorativa em que a corda servia de decalque para os traçados dos vasos, resultando em peças que apresentam o que a arqueologia denomina como "marcas de cordas", elemento central de sua composição artística (Habu, 2004, p. 205). Essa tradição milenar persiste até os dias atuais, como se observa no *shimenawa*, ritual xintoísta utilizado para purificar, atrair divindades e demarcar territórios sagrados, por meio do uso de uma corda de palha amarrada ao tronco de árvores veneradas. Conforme Stuart D.B. Picken, "essa corda torcida delimita um lugar, objeto ou pessoa que é sagrado, que foi purificado e libertado de impureza e que, por isso, é frequentemente renovado" (Picken, 1994, p. 164).

Essa onipresença da corda, que transita entre o utilitário e o místico ao longo de milênios, encontrou no século XX um novo e provocativo uso, ao ser aplicada ao corpo. Uma figura central na popularização moderna da restrição corporal por meio de cordas é Seiū Ito (1882-1961), frequentemente referido como o pai do *kinbaku*. Suas obras e performances transcenderam a mera técnica de amarração, tornando-se uma forma de arte que explora

temas de vulnerabilidade, controle e subversão dos limites corporais e emocionais.

Podemos analisar a presença do *kinbaku* nas pinturas de Takato Yamamoto como uma manifestação tanto do *wabi-sabi* quanto do *basara*, no instante em que a técnica de amarração exhibe a fragilidade do corpo por meio das marcas que as cordas deixam na pele como tensões que revelam a vulnerabilidade humana. Se, em seu *Scarlet Maniera* (*Maneira Escarlata*), apenas duas pinturas, “Shi to otome” (“A morte e a donzela”) e “Akai tsuki” (“Lua vermelha”), possuem personagens amarrados pela técnica do *kinbaku*, já no seu segundo livro, *Altar of Narcissus* (*Altar de Narciso*), são onze¹⁵, sendo que uma pintura, “Bound woman in a snow storm” (“Mulher amarrada em uma tempestade de neve”) (figura 4), é uma homenagem e releitura da série de fotografias intitulada *Yukizeme* (*Mulher sofrendo na neve*, 1923) que Seiu Ito fez de sua esposa Kise Sahara. Nessa imagem de Takato Yamamoto, a experiência do *Kinbaku* se aproxima do *wabi-sabi*, no instante em que a efemeridade da existência é evocada tanto pelo fato de que a qualquer momento os nós poderão se desfazer quanto pela fragilidade da mulher, que, amarrada, parece sucumbir, inevitavelmente, à nevasca. No entanto, é necessário frisar que o *basara*, aí, também se faz presente, a partir do desalinhado dos cabelos, da pose retorcida da personagem e do contraste entre o vermelho do quimono e o branco da neve, fazendo com que a cena se torne estranha e exuberante ¹⁶.

Figura 4 - Takato Yamamoto. "Bound in a snow storm", 1999. Acrílico sobre tela, 23,4 cm. x 23,4 cm.



Fonte: Yamamoto, 2002, p. 28.

Figura 5 - Takato Yamamoto. "Egg", 2006. Acrílico sobre tela, 30 cm x 21 cm.



Fonte: Yamamoto, 2008, p. 33.

Em outra pintura sua, "Egg" ("Ovo") (figura 5), do livro *Rib of a Hermaphrodite* (*Costela de um hermafrodita*), Takato Yamamoto reúne em uma mesma imagem a desarticulação das bonecas de Hans Bellmer e a do

kinbaku, no instante em que duas jovens são representadas eclodindo de um ovo com corpos amarrados e membros truncados, sendo que em uma delas é possível ver um parafuso sustentando a perna no quadril, como se ela fosse um autômato. A vida, nessa cena, se confunde com a morte, a partir do dilaceramento ao qual os corpos são submetidos durante o seu nascimento. Embora a face de uma das personagens pareça feminina, há uma certa ambiguidade em sua representação, já que não sabemos realmente a qual sexo a figura pertence, o que é insinuado pela presença da flor que também nasce do ovo. O ovo quebrado e a rosa desabrochando sugerem, assim, a impermanência da beleza e a aceitação da imperfeição, características do *wabi-sabi*, enquanto o *basara* pode ser percebido pelo “estado de ambivalência entre desordem e beleza” (Satō; Bouchy, 1995, p. 340), que surge do jogo intrincado de elementos heterogêneos como a corda, a flor e os membros desarticulados, todos justapostos em um único lugar.

Figura 6 - Takato Yamamoto. “Roses and black boots”, 2004. Acrílico sobre tela, 25 cm x 23,2 cm.



Fonte: Yamamoto, 2004, p. 70.

Se observamos as pinturas de Takato Yamamoto, mesmo que não estejam amarrados pela arte *kinbaku*, os corpos surgem, muitas vezes, fragmentados e dilacerados, evocando ao mesmo tempo o *wabi-sabi*, pela sua simplicidade, e o *basara*, pela quebra da unidade do corpo e sua consequente transformação em algo estranho e incomum¹⁷. É interessante observar também que essa transformação nas obras de Takato Yamamoto remete ao conceito do corpo anagramático de Hans Bellmer:

para ter uma visão distinta e precisa, podemos dizer: o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticulá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos (Bellmer, 2008, p. 48).

O corpo fragmentado torna-se uma configuração indefinida, pois suas partes, agora permutáveis como as letras que compõem o verso de um anagrama, podem ser rearranjadas para criar outras formas. Além do anagrama, Hans Bellmer utiliza da amarração também como exemplo de transformação e recomposição da anatomia humana:

De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos irregulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis (Bellmer, 2008, p. 42).

Por meio da amarração, Hans Bellmer demonstra como é possível criar um corpo cuja integralidade é rompida pelo desejo de se querê-lo múltiplo, labiríntico, na medida em que suas partes se tornam autônomas uma em relação ao outra, ou seja, elas passam a existir condicionadas pelo desmembramento e pela contínua remontagem. O dilaceramento do corpo resulta em identidades instáveis e monstruosas, pois sua nova constituição repete gestos sem sentido, que, ao serem levados a um estado crítico, fazem com que a conjunção e a incongruência estabeleçam a descontinuidade como um processo de desestruturação da anatomia. Não condicionado apenas ao *kinbaku*, Takato Yamamoto emprega outros meios para conseguir instaurar a fragmentação em seus personagens e alcançar esse estado

instabilidade e ruptura de que nos fala Hans Bellmer, como o uso de estruturas indeterminadas que agem sobre os corpos, deformando-os, dilacerando-os e fundindo-os com outros seres e coisas, como na pintura “Roses and black boots” (“Rosas e botas pretas”) (figura 6), do livro *Allure of Pharmakon*, na qual vemos uma mulher suspensa de cabeça para baixo, próxima a uma perna calçada com uma bota preta de cano alto ao lado de um pênis ereto. O cenário que envolve a personagem feminina é composto por formas que parecem ser ossos, músculos, vísceras e outros elementos indefinidos, de modo que tudo se entrelaça como uma massa de tecido orgânico. A única parte reconhecível de seu corpo é o rosto, que, como ocorre com quase todos os personagens de Takato Yamamoto, apresenta uma expressão vazia, que não sabemos se é de resignação ou apatia. Se a corda, no *kinbaku*, faz com que o corpo e o espaço se entrelacem, de forma que nosso olhar é direcionando para os momentos de colapso e intermitência, nessa pintura, as estruturas orgânicas, que lembram restos de ruínas, deterioram o corpo e ao mesmo tempo parecem se decompor a partir dele. Diante da impossibilidade de definir a origem para a integração entre corpo e espaço, o que prevalece é um estado que oscila entre ordem e desordem, a partir dos quais os significados mantêm-se abertos por elementos de ordem figurativa e abstrata.

Essa oscilação entre duas ordens que, a princípio se opõem, pode ser interpretado como uma das características do informe, termo cunhado por Georges Bataille, em 1929, para o Dicionário Crítico da revista *Documents*, que pode ser interpretado como uma ruptura com a ordem e a classificação. Ele foi publicado como verbete na edição número 7 da revista e tem sido um ponto de referência para a análise de obras de arte por teóricos como Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, no livro *Formless: a user's guide* (2000), e Georges Didi-Huberman, em *A semelhança informe* (2015). Com seu verbete, Georges Bataille, ao invés de oferecer uma definição precisa, propõe uma experiência do informe como um estado de desordem que desafia sistemas de conhecimento e taxonomias, pois ele desestabiliza categorias e limites, ao questionar a noção de território e de organização das coisas em padrões de semelhança:

Um dicionário deveria começar quando ele não mais fornecesse o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe (Bataille, 1970a: 217).

Como podemos perceber no texto de Georges Bataille, o informe não é uma categoria fixa, mas, sim, um termo que desestabiliza as fronteiras e hierarquias estabelecidas, pois ele desfaz as definições, ao permitir que “cada coisa tenha sua forma”. Dessa maneira, ele tem a função de desorientar, já que, em nenhum momento, há um significado preciso do que ele vem a ser. De acordo com Yve-Alain Bois:

Nada em si, o informe tem apenas uma existência operacional: é um ato performativo, como palavras obscenas, cuja violência deriva menos da semântica do que do próprio ato da sua enunciação (Bois; Krauss, 1999, p. 18).

Se o *ero guro nansensu* é um termo que une erótico, grotesco e absurdo, a operação que o informe realiza nas pinturas de Takato Yamamoto é o deslocamento que o grotesco realiza sobre o erótico, levando-o ao absurdo. Nessa equação, o próprio grotesco já se revela como estrutura na qual, de acordo com Wolfgang Kayser, “as categorias de nossa orientação no mundo falham” (Kayser, 1986, 159), pois ele representa “novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (Kayser, 1986, 159). Tais dissoluções, que as operações do informe realizam e das quais resultam no grotesco¹⁸, permitem que não só os corpos nas pinturas de Takato Yamamoto surjam desmantelados e dilacerados como tenham sua anatomia fundida a de outros seres e coisas, constituindo-se em verdadeiros monstros. Se o grotesco “é um conceito sem forma (a palavra quase sempre modifica substantivos

indeterminados como monstro, objeto ou coisa)" (Harpham 2006, p. 3), ele, similar ao informe, ao envolver seres de diferentes categorias e mesclá-los em uma confusão estrutural, resulta em estruturas sempre abertas, cujos limites se dissolvem diante daquilo que lhe é diferente, o que Bataille chama de heterologia, "a ciência do que é completamente outro" (Bataille, 1970b, p. 61-62). Assim como o informe, a heterologia se opõe a todo sistema organizado, amparado na diferença, naquilo que é excluído pela apropriação homológica que busca a estabilização a partir de padrões normativos. A heterologia, para Georges Bataille, é uma das manifestações do que ele chama de baixo materialismo, que objetiva desclassificar a matéria, retirando-a do domínio filosófico do materialismo clássico, que, na verdade, é apenas um disfarce do idealismo:

A maioria dos materialistas, embora quisessem eliminar qualquer entidade espiritual, conseguiram descrever uma ordem de coisas que as relações hierárquicas caracterizam como especificamente idealista. Eles situaram a matéria morta no topo de uma hierarquia convencional de fatos de vários tipos, sem perceber que estavam assim cedendo à obsessão por uma forma ideal de matéria (Bataille, 1970a, p. 179).

A matéria informe gerada pelo baixo materialismo, ao recusar ser assimilada em conceitos, torna-se indefinível, grotesca, no sentido de que ela reúne elementos de categorias distintas, criando, desse modo, monstruosidades, uma vez que elas se constituem como desvios inerentes à própria natureza, que as sociedades tentam normatizar:

é preciso levar em conta, em primeiro lugar, esses desvios, pelos quais a natureza é incontestavelmente responsável, ainda que eles sejam o mais das vezes determinados como contrários à natureza (Bataille, 2018, p. 171-173).

Na concepção do baixo materialismo, não há, para Georges Bataille, uma forma de apaziguar as diferenças e reduzi-las a denominadores comuns. O objetivo do informe, então, é fazer com que a matéria se torne heterogênea, de maneira que os opostos se alternem, sem nunca chegar a uma síntese, já que, "para Bataille, não existe um terceiro termo, mas sim um 'ritmo alternado' de homologia e heterologia, de apropriação e excreção"

(Bois; Krauss, 1999, p. 71). Para o pensador francês, essa alternância ocorre, porque a matéria é como uma “diferença não lógica que, em relação à economia do universo, equivale ao que o crime representa para a lei” (Bataille, 1970a, p. 319), pois a constituição da lei nos faz esquecer de que ela precisa de crimes para existir assim como a natureza é composta somente de desvios.

Figura 7 - Takato Yamamoto. “Flesh colored Wraith”, 2003. Acrílico sobre tela, 25 cm x 18 cm.



Fonte: Yamamoto, 2004, p. 44.

Em sua pintura “Flesh colored Wraith” (“Espectro da cor da carne”) (figura 7), também do livro *Allure of Pharmakon*, Takato Yamamoto explora essas ambivalências do informe, ao nos oferecer uma imagem na qual vemos um jovem casal, amarrado pela técnica do *kinbaku*, ser ameaçado por uma criatura monstruosa que parece ser composta de uma estrutura orgânica indefinida coberta de espinhos. Dele, sobressai uma garra em forma de unha e um olho que encara o jovem enquanto a garota, caída, tem a face coberta pela moldura de uma janela. No entanto, o que mais chama a atenção na pintura são os espaços vazios em branco que se espalham sobre a imagem.

O aspecto de incompletude que eles agregam intensificam o terror vivido pelos jovens, já que o possível dilaceramento que ambos podem sofrer reside não apenas no monstro, mas em um elemento de ordem abstrata e heterógena, que instala uma polarização entre o reconhecível e o desconhecido, na forma de rasgos sobre a realidade apresentada pela imagem. Essa polarização “é o que caracteriza essencialmente o heterogêneo, e isso não apenas por sua oposição ao mundo do homogêneo, mas como resultado de uma fissura que o atravessa de ponta a ponta” (Gasché, 1995, p. 164). Tal fissura é organizada, na pintura de Takato Yamamoto, por uma série de oposições dualísticas, monstruosidade e humanidade, vazio e cheio, oculto e revelado, que dividem “a totalidade do mundo heterogêneo e se somam às características determinadas da heterogeneidade como elemento fundamental” (Bataille, 1970a, p. 350). A heterogeneidade, assim, se constitui como um jogo das diferenças, de maneira que ela rompe com a continuidade por meio da cisão em movimentos de atração e repulsa.

Ao inserir esses espaços vazios em sua pintura, Takato Yamamoto não busca apenas apagar a existência e a identidade de seus personagens, mas jogar com a própria relação entre o abstrato e o figurativo como ruína da realidade, o que em termos materiais resulta no colapso da matéria, o informe. Esses espaços vazios, semelhantes a manchas e nuvens, têm seu equivalente abstrato no arabesco e mouresco que se misturam ao grotesco, no período que vai do século XVI até o século XVIII¹⁹. Talvez não seja gratuito pontuar que em seu primeiro livro *Scarlet Maniera* (*Maneira Escarlata*), o mouresco apareça em algumas pinturas de Takato Yamamoto na forma de ornamentos, quase sempre constituídos de padrão de folhas e flores, servindo como moldura para a imagem central. Dessa forma, se o abstrato, em seus primeiros trabalhos, está condicionado ao ornamento, em “Flesh colored Wraith”, ele interage com a imagem, de maneira a provocar tanto cisões no plano ficcional da obra quanto no não ficcional. O informe surge daí como uma operação que cria rupturas na representação e no espaço onde ele acontece, que resultam na imbricação de estruturas diversas. A partir dessa

imbricação, corpo e espaço são desterritorializados, ao terem seus limites rompidos pela confluência que um alimenta no outro, de modo que a matéria é desestabilizada e se apresenta em permanente colapso. Os espaços vazios, nesse processo, ao colocarem o informe em movimento, engendram corpos e estruturas que se dilaceram, se fundem e se repelem, pois “os movimentos de atração e repulsão que encontraram a subversão estão situados no interior da região heterogênea” (Bataille, 1970b, p. 217).

Nesse dilaceramento das formas, em cujo fundamento está a heterogeneidade e o informe, não apenas conceitos tão opostos como o *wabi-sabi* e o *basara* podem ser sustentados, como também uma diversidade de influências advindas tanto da cultura japonesa quanto da ocidental, a partir das quais Takato Yamamoto desenvolveu aquilo que ele chama de Esteticismo Heisei, uma referência ao período Heisei, que começou em 8 de janeiro de 1989, com a morte do imperador Hirohito e a ascensão de seu filho, o imperador Akihito, e encerrou em 30 de abril de 2019 com a abdicação deste. Se o período Heisei é, em essência, sobre a promoção da paz, a resposta de Takato Yamamoto se dá através do decadentismo²⁰. Esse termo, originalmente pejorativo, foi usado por críticos no final do século XIX na Europa para descrever artistas como Charles Baudelaire (1821-1867), que expressava uma preferência simultânea pelo exótico e belo, efêmero e permanente. O Esteticismo Heisei representa um entrecruzamento de diversas referências, mostrando como a cultura japonesa absorve influências estrangeiras e as coloca em movimento, destacando semelhanças e diferenças por meio da polaridade provocada pela heterologia. Na obra de Takato Yamamoto, encontram-se alusões às gravuras *Ukiyo-e* do período Edo, aos estilos europeus do século XX, como a Art Nouveau e o Expressionismo, à literatura e às expressões artísticas populares, como o cinema, o mangá e o anime. Essa pluralidade de referências muitas vezes ocorre a partir da preferência do artista por imagens que carregam um jogo de oposições, como ele mesmo declara:

Sinto uma grande atração por estados de coexistência de qualidades contrastantes ou quando elas se fundem completamente, originando algo que é ao mesmo tempo um e outro. Por exemplo, a preguiçosa transição da tarde para a noite, o crepúsculo nebuloso, as janelas que vagamente separam o interior do exterior, os jardins que atraem plantas e insetos, a interseção entre luz e escuridão onde seres estranhos se agitam, e a beleza frágil e andrógina do corpo em um momento de brilho erótico. É algo diferente da força clara e direta, algo instável e até mesmo decadente, mas ao mesmo tempo parece conter um poder misterioso e insondável. O ponto de inflexão não é um ponto estático e rígido, mas, sim, um espaço onde as forças opostas geram e destroem umas às outras, em um ciclo contínuo. É como o positivo e o negativo, o yin e o yang, que, unidos, giram infinitamente, evocando uma imagem do mundo primitivo e fundamental (Yamamoto, 2010b, p. 40-41).

O termo “ponto de inflexão” (変曲点 *henkyoku-ten*), que Takato Yamamoto emprega em seu texto, está em consonância com o pensamento de Georges Bataille, na medida em que ele, como o informe, não é estável, mas permanece como “um espaço onde as forças opostas geram e destroem uma à outra, em um ciclo contínuo” (Yamamoto, 2010b, p. 41). Assim, a referência ao yin e ao yang, como observamos na citação, não é gratuita, já que ela espelha a dinâmica de forças contrárias que negam a existência de limites entre os seres e as coisas, como ocorre com o informe, que gera um espaço de contaminação tensa “em que dois modos de ser invadem um ao outro, contaminam um ao outro, comprometem-se mutuamente, enquanto conservam paradoxalmente a integridade de sua oposição” (Libertson, 1995, p. 212). Em termos visuais, talvez a melhor expressão que Takato Yamamoto tenha encontrado para expressar o “ponto de inflexão” seja a do corpo andrógino: “Tenho me conscientizado recentemente de que o tema andrógino continuará a ser o núcleo da minha expressão artística” (Yamamoto, 2010, p. 60). Para a elaboração de suas figuras andróginas, Takato Yamamoto se vale novamente das bonecas e pinturas de Hans Bellmer, cujas figuras humanas não apenas possuem os dois sexos, mas, ao ter os limites de seus corpos comprometidos, podem ter partes deles sobrepostas, multiplicadas e fundidas a objetos:

Uma menina com as pernas bem abertas, com um pênis ereto que emerge da sua vagina como se estivesse a explodir. Linhas delicadas, que lembram os esboços para o "Retábulo de Isenheim" de Grünewald, gravam cuidadosamente formas eróticas na tela. Curvas fluidas, às vezes suaves, às vezes agudas, ondulam e conectam ou sobrepõem partes do corpo, como ossos, seios, nádegas, órgãos genitais e globos oculares, criando uma imagem corporal estranha. A criatura, cujas partes do corpo se tornaram intercambiáveis com órgãos genitais, se funde ainda mais com sapatos, cadeiras e bicicletas. As linhas extraídas do corpo se multiplicam ritmicamente e se transformam em cabelo, formando um campo magnético de Eros" (Yamamoto, 2010b, p.53).

Essa descrição, que se refere às várias obras de Hans Bellmer, pode ser percebida nas pinturas de Takato Yamamoto não como mera imitação, mas um desdobramento das características do artista alemão mescladas a inúmeras referências e estilos, como o Esteticismo Heisei se propõe, e às inerentes à própria cultura japonesa, como o *wabi-sabi* e o *basara*. A androginia surge inserida em meio a diversas fontes, de maneira que a figura humana se torna um palco para a fusão de elementos que celebram tanto a imperfeição e a transitoriedade quanto a exuberância e ousadia²¹. Talvez o livro de Takato Yamamoto em que mais se evidencie esse aspecto efêmero da existência seja *Nosferatu*, título que é uma referência ao filme *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922), cuja história é uma adaptação não autorizada do livro *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Nas pinturas que compõem o livro, Takato Yamamoto explora os aspectos relacionados à androginia por meio do dilaceramento dos corpos, como podemos ver na pintura "Apparition VI" ("Aparição VI", inspirada em uma série do mesmo título que Odilon Redon pintou entre as décadas de 1870 e 1910)²² (figura 8), na qual assistimos a corpos, que podem ser tanto de um ou uma jovem, se desdobrarem, sem que saibamos quem originou quem e qual o motivo para que isso aconteça. Desse dilaceramento, os corpos são representados abertos, com suas estruturas internas se desfazendo em ou se fundindo com objetos aleatórios como cabeças de ursos de pelúcia e de boneca, flores, folhas. Sobre os corpos, uma cobra de ventre vermelho se arrasta enquanto borboletas e mariposas voam ao redor deles. No extremo

inferior esquerdo da imagem, o olho de uma criatura monstruosa espreita e se mistura a essa orgia da forma. Na descrição do próprio artista:

Todas as partes dos corpos se desintegram e ganham novas formas. Depois que essa metamorfose continua sequencialmente por algum tempo, todas essas formas se tornam nebulosas e desaparecem no ar (Yamamoto, 2018, p. 15).

Figura 8 - Takato Yamamoto. “Apparition VI”, 2017. Acrílico sobre tela, 100 cm X 100 cm.



Fonte: Yamamoto, 2018, p. 16.

Podemos arriscar a dizer que essa desconfiguração da anatomia humana aproxima-se da entropia²³, no momento em que se almeja um estado irreversível que vai da ordem à desordem, da vida à morte. Essa desordem é percebida na pintura de Takato Yamamoto na maneira como os corpos se desdobram a partir de um processo de fragmentação e de não diferenciação dentro da matéria, o que cria a possibilidade para que a androginia ocorra, já que as partes dos corpos se permutam e se confundem. Talvez não seja sem motivo que uma caveira se ostente em “Apparition VI”, pois o contínuo de degradação e perda de estrutura move-se inexoravelmente em direção ao caos e à desintegração. No entanto, como

o instante de dilaceramento da forma humana está “congelado” pela própria configuração da pintura, o estado de entropia não se cumpre, contrariando a descrição de Takato Yamamoto (“todas essas formas se tornam nebulosas e desaparecem no ar”), de modo que assistimos apenas a uma das possíveis fases que levariam ao total desaparecimento. Como na poética de Charles Baudelaire, “Apparition VI” nunca chega ao apagamento de todas as formas resultantes do movimento de desintegração dos corpos, pois o que prevalece é um estado de coexistências de antinomias, no qual passado e presente, morte e vida, prazer e dor nunca chegam a uma síntese, mas permanecem em interminável discordância. Em seu texto “Sobre a questão da *Aufhebung*: Baudelaire, Bataille e Sartre”, Françoise Meltzer explica como seria essa manutenção de contrários em Baudelaire:

Além disso, é a co-manutenção das antinomias que turva a capacidade de compreender onde é que, em Baudelaire, se situam exatamente as fronteiras da subjetividade: onde ficam o interior e o exterior, quando os próprios termos coexistem num estado de constante desestabilização? (Meltzer, 2006, p. 10).

Nas imagens de Takato Yamamoto, a expressão vazia, resignada ou apática dos personagens condiz com esse tipo de subjetividade pontuado por Françoise Meltzer na obra de Charles Baudelaire. Assim como nos textos do poeta francês, a abertura dos corpos nos desenhos do artista japonês indica uma dissolução dos limites entre o dentro e o fora, que reúne continuamente elementos díspares sob um estado de impermanência e contradição. Essa impossibilidade de marcar a linha que separa o indivíduo daquilo que não é ele leva ao “esvaziamento” da subjetividade, de modo que o sujeito “passa a ser um conceito totalmente desprovido de clareza” (Meltzer, 2006, p.8). Estrategicamente, em “Apparition VI”, Takato Yamamoto acentua o desvanecimento da linha que separa os corpos do fundo sobre o qual eles se projetam, utilizando-se de um tom de cor, o pêssego, que se confunde com o da pele e o da carne aberta e cortada. A imbricação entre o espaço interior e exterior do corpo afirma-se como grotesco, no momento em que, de acordo com Mikhail Bakhtin,

coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (Bakhtin, 1987 p. 23).

A partir dessas aberturas, Takato Yamamoto cria corpos que ultrapassam seus próprios limites, assinalando ao mesmo tempo sua incompletude e efemeridade. Suas imagens são ambivalentes, pois reúnem a vida e a morte como parte de um ciclo contínuo, no qual os limites entre o corpo e o mundo tornam-se indiscerníveis. Nesse sentido, se o artista encontra na dissolução da identidade meios para explorar tanto o *ero guro nansensu* quanto o Esteticismo Heisei, é porque ambos já possuem seus limites sempre abertos para assimilar e modificar aquilo que é de interesse do artista, independentemente de origens nipônicas ou não. Como configurações de estados nos quais o desmantelamento da anatomia predomina, suas pinturas, ao conjugarem elementos conflitantes e inconciliáveis, convocam nosso olhar a participar da ambiguidade que é gerada a partir desse ponto de inflexão onde as identidades são comprometidas, quando o corpo e o espaço são percebidos de maneira não diferenciada. A heterogeneidade, que abraça processos tão distintos quanto podem ser o *wabi-sabi* e o *basara*, se alimenta dos mesmos princípios que permeiam o informe de Georges Bataille, na medida em que a desordem e a transgressão tornam-se os parâmetros que o artista almeja alcançar com suas pinturas. Assim como o grotesco, que envolve a passagem do tempo à medida que as figuras humanas se transmutam em outras, o informe pode ser interpretado como um colapso da forma, ao fazer com que as fronteiras do corpo oscilem e o espaço circundante se mescle com o seu interior. A obra de Takato Yamamoto torna visível a heterogeneidade como um jogo das diferenças, no qual a dança da morte é regida por movimentos de atração e repulsa, de modo que o corpo, com o seu interior, acolhe o mundo exterior, que, por sua vez, o envolve em um abraço indiferenciado. Nesse momento de fusão, as fronteiras entre o eu e o outro se dissolvem, e as identidades se diluem no fluxo universal, perdendo

seus contornos e assumindo formas híbridas e transitórias, como se estivessem presas a um processo contínuo de mutação.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mithailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970a.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes II**. Paris: Gallimard, 1970b.
- BELLMER, Hans. **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image**. Paris: Éditions Allia, 2008.
- BLAIR, Gavin. **Zen in Japanese Culture: A Visual Journey Through Art, Design, and Life**. New York: Abbeville Press, 2019.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. New York: Zone Books: 1999.
- BURUMA, Ian. **Inventing Japan: 1853–1964**. New York: The Modern Library, 2003.
- CUNNINGHAM, Don. **Taiho-Jutsu**: Law and Order in the Age of the Samurai. Boston: Tuttle Publishing, 2004.
- MELTZER, Françoise. Sobre a questão da Aufhebung: Baudelaire, Bataille e Sartre. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 75, outubro, 2006, p. 3-19.
- GASCHÉ, Rodolphe. The Heterological Almanac. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). **On Bataille**: Critical Essays. Albany: State University of New York Press, 1995.
- HABU, Junko. **Ancient Jomon of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HANAWA, Kazuichi; MARUO, Suehiro. **Bloody Ukiyo-e in 1866 e 1988**. Tokyo: Yubari Books, 2012.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque**: strategies of contradiction in art and literature. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- HANSEN, Maria Fabricius. **The Art of Transformation**: Grotesques in Sixteenth-Century Italy. Rome: Edizioni Quasar di Severino Tognon, 2018.
- JUNIPER, Andrew. **Wabi Sabi**: the Japanese art of impermanence. Tokyo: Tuttle Publishing, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KOREN, Leonard. **Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos**. Tradução de Marília Garcia. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIBERTSON, Joseph. Bataille and communication: savoir, non-savoir, glissement, rire. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). **On Bataille: critical essays**. Albany: State University of New York, 1995.

PFLUGFELDER, Gregory M. **Cartographies of Desire**. Berkeley: University of California Press, 1999.

REICHERT, Jim. Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller Koto no Ōn. **Journal of Japanese Studies**, v. 27, n. 1, p. 113-141, 2001.

RICHIE, Donald. The occupied arts. In: SANDLER, Mark (ed.). **The confusion era: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945–1952**. Washington: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Seattle; London: University of Washington Press, 1997.

RUSSO, Christian. **Hojōjutsu: The Warrior's Art of the Rope**. Turin: Yoshin Ryu Editions, 2016.

SATŌ, Kazuhiko; BOUCHY, Anne. "Des gens étranges à l'allure insolite". Contestation et valeurs nouvelles dans le Japon médiéval. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. V. 50, n. 2, p. 307-340, 1995.

TAKEUCHI, Melinda. The art of the ephemeral. In: PROSER, Adriana. **The art of impermanence: Japanese works from the John C. Weber Collection and Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd Collection**. New York: Asia Society Museum, 2020.

TINSLEY, Elizabeth. The Composition of Decomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Seiu, and Buddhism in Erotic Grotesque Modernity. **Journal of Asian Humanities at Kyushu University**. 2, pp.15-45, 2017.

YAMAMOTO, Takato. **Allure of Pharmakon**. Tokyo: Editions Treville, 2004.

YAMAMOTO, Takato. **Altar of Narcissus**. Tokyo: Editions Treville, 2002.

YAMAMOTO, Takato. **Coffin of a Chimera**. Tokyo: Editions Treville, 2010a.

YAMAMOTO, Takato. **Divertiment for a Martyr**. Tokyo: Editions Treville, 2006.

YAMAMOTO, Takato. **Necrophantasmagoria**. Tokyo: Editions Treville, 2012.

YAMAMOTO, Takato. **Nosferatu**. Tokyo: Éditions Treville, 2018.

YAMAMOTO, Takato. **Phantom vision of peephole**. Tokyo: Geijutsu Shimbunsha, 2010b.

YAMAMOTO, Takato. **Rib of a Hermaphrodite**. Tokyo: Editions Treville, 2008.

YAMAMOTO, Takato. **Scarlet Maniera**. Tokyo: Editions Treville, 1998.

NOTAS

¹ Alexandre Rodrigues da Costa possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação "A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela", e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese "A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector". Em 2010 e 2011, desenvolveu pesquisa sobre as obras poéticas de Georges Bataille e Samuel Beckett como aluno de pós-doutorado junto ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, financiado pela bolsa de pesquisa oferecida pela FAPEMIG. Organizou e traduziu Poemas de Georges Bataille (Editora UFMG, 2015) e Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer (Editora Gramma, 2019), financiado pela Demanda Universal FAPEMIG 2016. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental (found footage), séries de TV, animes e mangás, mais especificamente o *ero guro nansensu*, com projeto voltado para as obras de Shintaro Kago, Junji Ito, Takato Yamamoto e Toshio Saeki. Além do foco na cultura nipônica, ele mantém pesquisas sobre a artista alemã Sibylle Ruppert. É Professor de Educação Superior da Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais) e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes (Universidade do Estado de Minas Gerais). E-mail para contato: alexandre.costa@uemg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6346-701X>.

² Neste artigo, ao contrário do sistema japonês de grafar primeiro o sobrenome e depois o nome, optamos por seguir o padrão ocidental, grafando o nome e depois o sobrenome.

³ De acordo com Edogawa Ranpo (1894–1965): "Antes da guerra, a expressão erótico-grotesco estava na moda, e meus romances foram pensados para resumir essa tendência" (Ranpo apud Reichert, 2001, p. 114).

⁴ Em seu artigo "The Composition of Decomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Sei, and Buddhism in Erotic Grotesque Modernity", Elizabeth Tinsley chama a atenção para como, na cultura budista, o "kusōzu" 九相[想]図 (Imagens dos Nove Estágios de um cadáver em decomposição), ao se conectar com o erótico, está presente nas obras de Sei Itō (1882-1961) e Fuyuko Matsui (1974-), a partir de um olhar voltado para o corpo como algo cujos limites se desvanecem diante da morte (Tinsley, p.15-45, 2017).

⁵ Como exemplo, podemos citar a releitura dessa obra realizada por Kazuichi Hanawa (1947-) e Suehiro Maruo (1956-) em *Bloody Ukiyo-e in 1866 e 1988* publicado pela Yubari Books, em 2012.

⁶ *Kinbaku* (緊縛), que significa literalmente "amarracção apertada" em japonês, é uma prática artística e erótica de amarracção com cordas.

⁷ O estilo *Ukiyo-e Pop* é uma mescla de elementos das gravuras japonesas *ukiyo-e* com os da cultura pop moderna. *Ukiyo-e*, cujo significado é "imagens do mundo flutuante", era uma forma de gravura em madeira japonesa popular do século XVII ao XIX, conhecida por suas representações coloridas e detalhadas da vida cotidiana, teatro *kabuki*, paisagens e figuras lendárias. O estilo *Ukiyo-e Pop* surge ao mesclar elementos da cultura pop moderna, como personagens icônicos de animes e mangás, com a estética *ukiyo-e*. O estilo se destaca por suas cores fortes e vibrantes e abordagem de temas modernos como a tecnologia, o consumo, a moda e a cultura urbana. Como exemplo de artistas que trabalham com o *Ukiyo-e Pop*, podemos citar Hajime Sorayama (1947-), Takashi Murakami (1962-) e Yoshitaka Amano (1952-).

⁸ Alguns estudiosos consideram que o *wabi-sabi* um derivado do princípio de impermanência estabelecido pelo budismo. De acordo com Andrew Juniper: "o termo *wabi-sabi* sugere condições como impermanência, humildade, assimetria e imperfeição. Esses princípios subjacentes são diametralmente opostos aos de suas contrapartes ocidentais, cujos valores estão enraizados em uma visão de mundo helênica que valoriza a permanência, grandeza, simetria e perfeição" (Juniper, 2003, p. 2).

⁹ "A palavra *wabi* vem do verbo *wabu*, que significa definhar, e do adjetivo *wabishii*, que era usado para descrever sentimentos de solidão, desamparo e miséria. No entanto, essas conotações muito negativas foram usadas de maneira muito mais positiva pelos literatos dos

períodos Kamakura e Muromachi para expressar uma vida que foi liberada do mundo material. Uma vida de pobreza era o ideal zen para um monge que buscava a verdade última da realidade, e assim dessas imagens negativas surgiu o ideal poético de um homem que transcendeu a necessidade de confortos do mundo físico e conseguiu encontrar paz e harmonia na vida mais simples" (Juniper, 2003, p. 49).

¹⁰ O *basara* representa uma estética de extravagância, ostentação e rebeldia contra as normas estabelecidas. O *basara* emergiu no período Kamakura-Muromachi (1185-1573) como uma forma de expressão que desafiava a rigidez da sociedade samurai, celebrando a exuberância, a teatralidade e a transgressão. *Basara* é, portanto, uma afirmação de individualidade e um rompimento com as convenções tradicionais.

¹¹ O primeiro contato dos japoneses com a obra de Hans Bellmer ocorreu por meio da Exposição Surrealista, realizada em Tóquio, em 1937. Nesse mesmo ano, a revista japonesa *Mizue* publicou fotos da segunda boneca de Bellmer. Na década de 1960, artistas como Simon Yotsuya (1944-) e Nori Doi (1955-), sob a influência de Hans Bellmer, começaram a produzir bonecas que rompiam com a tradição japonesa de se fazê-las.

¹² Como os títulos dos livros e das obras de Takato Yamamoto estão em japonês e inglês, preferimos grafá-los neste idioma, sendo que o primeiro aparecimento deles, em nosso texto, terá a tradução para o português entre parênteses.

¹³ A junta universal, também conhecida como acoplamento de Cardan (ou *cardan joint*, em inglês), é um tipo de conexão mecânica que permite o movimento rotativo entre duas peças. Ela é caracterizada por um elemento esférico que se encaixa em uma cavidade correspondente, permitindo a rotação em torno de um eixo variável. Foi inventada pelo matemático e engenheiro renascentista Gerolamo Cardano (1501–1576), e é usada até hoje em diversas máquinas e veículos.

¹⁴ O shibari (縛り) é uma prática japonesa de amarração com cordas cujo sentido original está ligado ao ato de atar, prender ou restringir. Diferente do kinbaku, que se refere de modo mais específico à vertente erótica e performativa dessas técnicas, o shibari funciona como um termo guarda-chuva, mais genérico e socialmente neutro.

¹⁵ Em *Rib of a Hermaphrodite* (*Costela de um hermafrodita*), o número de pinturas com personagens amarrados pela técnica do kinbaku são treze.

¹⁶ Tão exuberante quanto as emendas douradas do *kintasugi*, quando peças de cerâmica quebradas, ao serem coladas, têm suas "cicatrizes" celebradas com ouro, prata ou cobre, mas as quais também apontam para efemeridade da existência.

¹⁷ No período das guerras civis do século XIV no Japão, em especial os conflitos da crise final do xogunato de Kamakura, que culminaram nas Guerras Genkō (1331–1333), e, posteriormente, na Guerra Nanboku-chō (1336–1392), marcada pela coexistência das Cortes do Norte e do Sul, de acordo com Kazuhiko Satō: "O *basara* é, portanto, considerado um fato de extravagância, isto é, um luxo fora do comum que deve ser severamente proibido. As roupas chamativas e os armamentos ornamentados foram sancionados como loucura (*monoguroi*). É preciso lembrar aqui a maneira como o regime shogunal de Kamakura reprimiu outrora os bandidos que portavam armas brilhantes, tratando-os como pessoas de aparência estranha e incomum" (Satō; Bouchy, 1995, p. 330).

¹⁸ De acordo com Maria Fabricius Hansen: "o termo 'grotesco' (italiano: *grottesche*) foi cunhado no final do século XV como uma designação para as pinturas murais encontradas em edifícios antigos em ruínas em estilo de gruta e especialmente como uma designação para restos decorativos contemporâneos a *Domus Aurea*, em Roma, o palácio imperial de Nero (54-68 DC), explorado a partir de 1480. Isso coincidiu com o crescente fascínio pela pintura ornamental, que se desenvolveu em várias práticas ao longo do século XVI". (HANSEN, 2018, p. 150).

¹⁹ O padrão observado evoca a ornamentação mouresca, caracterizada por Wolfgang Kayser como "uma decoração sutil, geralmente plana (portanto, desprovida de perspectiva), sobre um fundo uniforme (quase sempre preto ou branco), que utiliza como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e volutas" (kayser, 1986, p. 20). A proximidade com o arabesco e a fusão com o grotesco, como aponta Kayser, tornam a distinção entre esses estilos difusa, pois "a história da arte observa, entretanto, que na prática do período entre os séculos XVI e XVIII, ocorrem frequentes combinações e que na terminologia da época tais denominações são frequentemente aplicadas sem distinção aparente" (kayser, 1986, p. 22).

²⁰ Em seu livro *Phantom vision of peephole*, Takato Yamamoto comenta como se deu o contato com o decadentismo: “Eu sentia prazer em desenhar nesta fase, inspirado pelos esboços de Leonardo da Vinci. Gradualmente, percebi que os desenhos de Leonardo não eram apenas representações, mas também refletiam uma consciência estética peculiar e sombria. Havia um certo grotesco, uma morbidez sutil que exalava um odor de morte, uma dualidade entre beleza e feiura que emitia uma aura poderosa. Isso também me atraiu para a arte estética simbolista e decadente do final do século XIX, incluindo artistas como Klimt, Beardsley, Morisot, Redon e outros. Aqui, temas como dandismo, pessimismo, ocultismo, a fé na morte como estado de recepção, decadência, criação sexual e homossexualidade, incluindo o mito do vampiro, tornaram-se importantes” (Yamamoto, 2010b, p. 24).

²¹ Segundo Maria Fabricius Hansen: “Além de suas combinações de dois ou mais elementos bem definidos, os grotescos também são metamórficos, com fronteiras borradas entre um motivo e outro. Figuras e máscaras surgem entre folhas e vinhas, e elementos arquitetônicos e outros elementos decorativos evoluem de forma arbitrária, por exemplo, transformando-se em corpos humanos ou animais. Esse cultivo da transição entre formas resulta em ambiguidade visual. A desconstrução visual dos limites da superfície pintada, bidimensional, envolve uma interação com o espaço ao redor e afeta o observador” (Hansen, 2018, p. 22).

²² Embora Takato Yamamoto se refira a *Aparição* como uma série de Odilon Redon, trata-se, na verdade, não de um conjunto fechado de obras, mas de um título recorrente, reutilizado pelo artista ao longo de quase quatro décadas.

²³ A entropia, conceito central na termodinâmica, descreve a tendência natural dos sistemas a evoluírem para estados de maior desordem e menor energia disponível. Da mesma forma, o corpo humano, ao longo do tempo, passa por um processo contínuo de degradação e perda de estrutura, movendo-se inexoravelmente em direção ao caos e à desintegração. Assim, enquanto a entropia e o gasto, na obra de Georges Bataille, compartilham o tema da desordem, eles diferem fundamentalmente na maneira como essa desordem é alcançada e gerida. A entropia é um processo passivo e irreversível de aumento de desordem, enquanto o gasto é um processo ativo e dinâmico de regulação pelo excesso. Portanto, apesar de ambos os conceitos indicarem uma falha em alcançar um equilíbrio final bem-sucedido, o modo como isso ocorre é substancialmente diferente.