

Recebido em 18/08/2022 e aprovado em 06/12/2022

IMPERMANÊNCIA LABIRÍNTICA: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE CORPO E ESPAÇO, EM *UZUMAKI*, DE JUNJI ITO¹

Alexandre Rodrigues da Costa²

Resumo: Neste artigo, analisamos o mangá *Uzumaki*, de Junji Ito, por meio de conceitos e temas da cultura oriental e ocidental que nos permitem explorar a espiral como uma estrutura labiríntica que desorganiza tanto o corpo quanto o espaço. A partir da contextualização e da explicação do que vem a ser o *ero guro nansensu* e de como a obra de Junji Ito se conecta a ele, investigamos de que maneira ocorre a presença dos temas *oku* e *Ma* na representação que o *mangaká* faz da cidade fictícia de Kurouzu-cho. Na medida que o corpo e os espaços se tornam estruturas desarticuladas pela maldição da espiral, aproximamos os sentidos do *Ma* ao informe, verbete criado por Georges Bataille, com o intuito de entender como o absurdo e o grotesco são representados no mangá. Além disso, estudamos o mangá *Tomie* e a antologia *Fragmentos do horror*, também de Junji Ito, para estabelecermos comparações com *Uzumaki*, no que diz respeito às releituras que o autor faz do *yōkai* e do *yurei*.

Palavras-chave: Absurdo. *Ma*. Informe.

LABYRINTHIC IMPERMANENCE: A STUDY OF THE RELATIONS BETWEEN BODY AND SPACE, IN *UZUMAKI*, BY JUNJI ITO

Abstract: In this article, we analyze the manga *Uzumaki*, by Junji Ito, through concepts and themes from eastern and western cultures that allow us to explore the spiral as a labyrinthine structure that disorganizes both the body and space. From the contextualization and explanation of what the *ero guro nansensu* is and how the work of Junji Ito is connected to it, we investigate the way the *oku* and *Ma* themes occur in the representation that the mangaka makes of the fictional city of Kurouzu-cho. As the body and the spaces become structures disjointed by the curse of the spiral, we bring the meanings of *Ma* closer to those of the formless, a concept developed by Georges Bataille, to understand how the absurd and the grotesque are represented in the manga. In addition, we studied the manga "Tomie" and the anthology "Fragments of horror", also by Junji Ito, to establish comparisons with *Uzumaki*, concerning the author's reinterpretations of *yōkai* and *yurei*.

Keywords: Absurd. *Ma*. Formless.

A obra de Junji Ito geralmente é relacionada pelos próprios japoneses a uma tendência cultural denominada *ero guro nansensu*, expressão baseada nas palavras inglesas *erotic*, *grotesque* e *nonsense*. Caracterizado como um “fenômeno cultural burguês pré-guerra que se dedicou a explorações do desviante, do bizarro e do ridículo” (REICHERT, 2001, p. 114), o *ero guro nansensu* possui artistas precursores como Tsukioka Yoshitoshi, que produziu tanto *Shungas* (gravuras eróticas) quanto xilogravuras mostrando decapitações e atos de violência da história japonesa, conhecidas como *Muzan-e* (“imagens cruéis”) e *Chimidoro-e* (“imagens sangrentas”), que constituem uma vertente do *Ukiyo-e* (“imagens do mundo flutuante”) gênero de xilogravura bastante popular no Japão do final do período Edo (entre os séculos XVII e XIX). Uma das obras do *Muzan-e* mais influentes sobre os *mangakás* é *Vinte oito famosos assassinatos com versos* (*Eimei nijūhasshūku*), realizada entre 1866 e 1867 por Tsukioka Yoshitoshi e Utagawa Yoshiiku, que retrata assassinatos com decapitações e cenas de tortura³. Se o gosto pelas atrocidades e pelo grotesco já é visível nessas imagens do século XIX, na década de 1920, em um cenário que “lembra o hedonismo áspero e niilista de Weimer Berlin” (BURUMA, 2003, p. 51), escritores como Edogawa Ranpo e Yumeno Kyūsaku popularizaram o *ero guro nansensu* por meio de narrativas, nas quais cada um dos três elementos implicava uma transgressão 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).

Além das influências da literatura e da tradição, acontecimentos sociais como a cobertura do incidente de Saba Abe foram importantes para a

difusão do *ero guro nansensu*. No dia 18 de maio de 1936, o corpo de um homem chamado Kichizo Ishida, dono de um restaurante, foi encontrado em um bordel no bairro de Ogu, área de Tóquio conhecida por seus estabelecimentos de prostituição. Ele havia sido estrangulado e tido o pênis e os testículos removidos. Em seu corpo, podia-se ler palavras traçadas em sangue que diziam: "Nós, Sada e Kichizo Ishida, estamos finalmente sozinhos" (*apud* PALACIOS, 2018, p. 21), assinado por Sada Abe. No entanto, o que impressionou a polícia e o público foi a descoberta de que Sada Abe, no dia seguinte, estava fazendo compras pela cidade, inclusive ela tinha ido ao cinema, com o pênis e os testículos escondidos em suas roupas. O assassinato cometido por Sada Abe tornou-se, assim, "um drama erótico, grotesco e absurdo como nenhum outro, tirado da própria vida" (PALACIOS, 2018, p. 22). Em junho desse mesmo ano, a música *Wasurecha Iya yo* foi proibida de ir ao ar por ser considerada muito erótica. Alguns teóricos argumentam que essa primeira fase do *ero guro nansensu* teria terminado com o início das transmissões de rádio do programa Kokumin Kayō (Canções para o público) da NHK.

Durante as décadas de 1920 e 1930, o governo japonês passou a monitorar as principais publicações e, em alguns casos, a censurar obras. A princípio, as produções *ero guro nansensu* foram proibidas de circular, mas, diante da falta de clareza das leis de censura, as editoras implementaram a "leitura privada", ao praticar a autocensura, apagando palavras e expressões que poderiam gerar a interpretação de obscenidade pelas autoridades. Em 1926, a Associação de Escritores do Japão formou o Comitê para a Revisão da Política de Censura que, em seus apelos ao governo por maior liberdade, conseguiu a abolição da "leitura privada" para muitas editoras. Com a aprovação da Lei Eleitoral Geral (1925) e a democracia Taisho (1912 – 1926) em seu auge, muitas editoras começaram a publicar *Enpon*, coletâneas de literatura japonesa moderna que custavam apenas um iene. Rapidamente, a literatura *ero guro nansensu*, por meio desse tipo de publicação, alcançou consumidores de diferentes classes sociais. Embora a censura japonesa tenha sido rígida com as publicações oficiais, boa parte do que era produzido pelos

artistas do *ero guro nansensu* escapava da vigilância das autoridades por ser marginal, ao circular em livrarias clandestinas, e pelo fato de as edições terem esgotado, coniventemente, antes de serem entregues aos órgãos oficiais para revisão. A partir de 1936, a censura se tornou mais rígida, de maneira que as publicações destinadas ao *ero guro nansensu* foram se extinguindo. Apenas depois de 1970, com a alteração das leis referentes à mídia obscena, os artistas que trabalhavam com o *ero guro nansensu* tiveram maior liberdade de expressão.

Originado desse contexto histórico, o movimento *ero guro nansensu* não se limitou à literatura, mas alcançou as artes visuais e audiovisuais, como a pintura, o mangá, o cinema e a música. Com relação às artes visuais, artistas como Toshio Saeki, Suehiro Maruo, Shintaro Kago, Henmaru Machino, Yamamoto Takato, Jun Hayami, Hiroaki Samura, Uziga Waita, Horihone Saizou, Masato Tsukimori, Mitsuka Hattori, Tataiko Ochi e Asuka Siraisi abraçaram o *ero guro nansensu* de novas maneiras, já que cada um deles expressa sua leitura pessoal sobre essa tendência, ao praticá-la na forma de mangá e ao levá-la a dialogar com a tradição de seu país, como o faz Toshio Saeki em suas referências ao *Shunga* e ao *Muzan-e*, ou, no caso de Yamamoto Takato, no diálogo que mantém com a cultura ocidental por meio da *art nouveau*.

O roteirista e ilustrador de mangá Junji Ito cria também um estilo próprio tanto a partir de narrativas, nas quais o *nonsense*, o terror e o grotesco imperam, quanto em seus desenhos, nos quais os corpos surgem dilacerados, fragmentados, labirínticos. Em *Uzumaki*, podemos perceber como o corpo e os espaços que este habita tornam-se estruturas passíveis de serem desarticuladas, à medida que são retorcidos em formas de espirais. *Uzumaki* surgiu como série semanal na revista *Big Comic Spirits*, de 1998 até 1999. Posteriormente, seus capítulos foram reunidos em três volumes *tankōbon*⁴ pela editora Shogakukan e publicados de agosto de 1998 a setembro de 1999. Em março de 2000, essa mesma editora lançou uma edição *omnibus*, seguida por uma segunda versão, publicada em agosto de 2010. No Brasil, a editora Conrad publicou o mangá em 2018. A obra narra a história de Kurouzu-cho, uma cidade fictícia atormentada por fenômenos inexplicáveis que envolvem

espirais, a partir do ponto de vista de dois jovens namorados, Kirie Goshima e Shuichi Saito, que presenciam a transformação dos habitantes, seus familiares e a própria arquitetura da cidade em formas helicoidais⁵. A maneira como Junji Ito distorce a figura humana e a arquitetura está totalmente integrada à narrativa, de forma que o surgimento da espiral, desde as primeiras páginas do mangá, insere gradativamente o terror como parte de um ciclo cósmico de morte, destruição e transformação.

A espiral permite que tanto os corpos quanto as construções associem-se à natureza, no instante em que as combinações resultantes desse processo originam não apenas corpos disformes, mas também monstruosidades, como os indivíduos que são pegos pela maldição da espiral e se tornam caracóis gigantes. Se no início da narrativa de Junji Ito, a espiral no broto da samambaia e na forma como as nuvens estão espalhadas no céu demonstram a harmonia e integração da estrutura helicoidal na natureza, sua inserção na humanidade não ocorre do mesmo modo. *Uzumaki*, cuja tradução do japonês para o português é espiral, apresenta-se não apenas como transformação dos corpos dos personagens que acompanhamos ao longo do mangá, mas também da cidade e do espaço onde eles habitam. No instante que os personagens, contaminados pela maldição da espiral, tornam-se monstros ou são dilacerados por ela, a ponto de terem seus corpos retorcidos, a cidade sofre esse mesmo destino, com suas construções não só destruídas, mas assimiladas por esse tipo de desordem. Tal desordem, na forma de espiral, assemelha-se a um labirinto, cuja integração ao espaço e aos corpos acaba por criar estruturas disformes e fragmentadas. O fragmento, como recusa à unidade, permite que a espiral se constitua em um contínuo sem origem, que, ao assimilar tudo à sua frente, destrói, para que uma nova ordem surja. Essa ordem, originada do colapso que a espiral opera, perpetua-se incompleta, uma vez que se realiza em um eterno retorno, como podemos ver no final mangá.

É interessante notar que a espiral como estrutura subjacente à natureza é retratada por Junji Ito similar ao modo como os japoneses concebem a arquitetura em seu país. O espaço é visto pelos japoneses não como algo

abstrato, mas orientado a partir de sua relação com a terra, no sentido de que o solo é percebido como entidade. A orientação da construção das cidades acontece, assim, em conformidade com as mudanças topográficas, de maneira que a organização da arquitetura ocorre tendo como referência elementos constantes na paisagem do país: montanhas, colinas e árvores sagradas. A organização de Kurouzu-cho é representativa de como as cidades japonesas se relacionam com a natureza e a espécie humana, já que elas são construídas, geralmente, entre as montanhas, que eram vistas como deuses guardiões. De acordo com Fumihiko Maki:

Os japoneses sempre postularam a existência do que é chamado de *oku* (área mais interna) no centro desse espaço de alta densidade organizado em múltiplas camadas como uma cebola, e o conceito de *oku* permitiu que eles elaborassem e aprofundassem até mesmo uma área delimitada (MAKI, 2008, p.153).

O senso de espaço dos japoneses está conectado à sua finitude e às distâncias relativas que surgem dessa perspectiva. A partir da percepção de um espaço interior, o *oku*⁶, eles organizam de fora para dentro extensões compostas de multicamadas, que permitem se situarem em relação a um determinado ponto. No entanto, conforme Fumihiko Maki: “*oku* também tem várias conotações abstratas, incluindo profundidade insondável, de forma que a palavra é usada para descrever não apenas a profundidade física, mas também a psicológica” (MAKI, 2008, p.154). Como profundidade insondável, o *oku* marca sua presença em Kurouzu-cho, pois esta é cercada por montanhas e pelo mar, de modo que a topografia não só limita o acesso à cidade ao mesmo tempo que a mantém em segredo. O efeito labiríntico causado pelo *oku* é evidenciado, ao longo da narrativa, quando a espiral invade a cidade, destruindo-a e deformando-a, para que, depois, possamos ver, sob esta nova forma, guardadas em segredo, as ruínas das primeiras espirais⁷. Se o *oku* é determinado pelas multicamadas do espaço como algo cuja importância faz com que permaneça em segredo, uma espécie de mundo separado da vida cotidiana, a espiral se assemelha a ele, na medida que guarda em si um interior escondido, quase inacessível, já que sua

constituição ocorre quando uma curva gira em torno de um ponto central, afastando-se ou aproximando-se dele. Semelhante a um vórtex, a espiral nos oferece a ilusão de que esse ponto oculto é dessa forma, pois nele converge o vazio ou o infinito.

Muitas obras literárias e cinematográficas utilizaram a espiral nesse sentido. Em *Uma descida no Maelstrom* (*A Descent into the Maelström*, 1841), de Edgar Allan Poe, a espiral é um redemoinho destrutivo, já no filme “O buraco negro” (*The Black Hole*, 1979), de Gary Nelson, ela é um turbilhão que possibilita a passagem para outro universo. Como um arranjo voltado para a perda, a transformação e a passagem, as múltiplas camadas que guardam e protegem o *oku* podem ser comparadas tanto à linha curva da espiral quanto à estrutura que caracteriza os labirintos. No livro *O interior do labirinto* (*Meiro no oku*), o pintor e ensaísta Eiji Usami analisa a interioridade da arquitetura japonesa a partir do efeito labiríntico criado pelos corredores e cômodos das pousadas em seu país:

O que causa a sensação de cansaço e isolamento – a sensação exagerada de estar longe de casa – que nos invade quando chegamos a uma pousada e somos levados ao nosso quarto por uma empregada? É uma espécie de sentido animal – a completa submissão à continuidade natural do tempo que sentimos surgindo em nós enquanto seguimos o longo corredor, procurando com os olhos por pontos de referência a cada curva – que leva nossas almas (colocando um pouco floridamente) o *état d'âme* de nossos ancestrais remotos? Ou será que o aspecto alterado apresentado por cada curva e a ligeira irregularidade no ritmo de nossos passos ao subir e descer escadas gradualmente atrai nossas mentes da realidade para a ilusão? Essa sensação de distância não significa o quanto nos desviamos para um mundo de fantasia? (USAMI, 1975, p. 211-212).

Em *Uzumaki*, a espiral assume essas mesmas características do espaço interior descritas por Eiji Usami: expressões de uma estrutura labiríntica e de um sentido temporal desconectado do cotidiano. Por exemplo, no capítulo 18 do mangá, quando Kirie Goshima e Shichi Saito veem Kurouzu-cho do alto de uma montanha, não só o tempo é relativizado e distorcido como a cidade já está alterada para o formato de uma espiral, que, aos olhos dos personagens,

remete a um labirinto, pois suas curvas estão tanto interrompidas por entulhos quanto fraturadas, impedindo que sigam um caminho único e oferecendo trajetos alternativos, ou seja, nada mais que “um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar” (HOLLIER, 1989, p. 61). É interessante notar que a forma como as casas se conectam umas às outras, nesse momento, lembra o conceito de *tatemashi*, na arquitetura japonesa:

Se um espaço a mais se torna necessário aos moradores, constrói-se, dentro do mesmo lote de terreno, ou no vizinho, mais uma casa de um cômodo. Não se considera o segundo cômodo como anexo, e, construindo uma parede que se liga ao primeiro cômodo por um corredor, obtém-se uma casa. O *tatemashi*, via de regra, pode continuar infinitamente” (KATO, 2012, p. 192).

Em *Uzumaki*, Junji Ito segue à risca essa característica do *tatemashi*, ao fazer com que ele se manifeste como recusa da simetria⁸, por meio dos efeitos da espiral, e configure-se em um labirinto. Dessa maneira, o lugar onde Kirie e Shuichi moram, ao se tornar irreconhecível, surge como um enigma cuja solução é ao mesmo tempo descobrir a saída da cidade e o motivo do horror ao qual estão submetidos. No entanto, o labirinto, em *Uzumaki*, não é algo cuja existência exija uma resolução ou lugar do qual se pode escapar, já que o absurdo engendrado pela espiral se opõe a qualquer noção de um projeto cuja realização se ampara no cálculo e que, ao apontar para o futuro, converte-se em sinônimo de idealização, utopia. Na arquitetura, o projeto significa o domínio da ideia sobre a matéria, já que ele se realiza pela repetição imobilizada em harmonia, ao anular o tempo por meio da conservação de padrões constantes. Em sua leitura sobre a metáfora arquitetural na obra de Georges Bataille, Denis Hollier observa:

A execução precisa apenas cumprir o seu programa, submetendo-o até que ele desapareça dentro dela. O projeto, por natureza, é destinado a reproduzir a sua forma, e, para assegurar a sua própria reprodução, ele elimina qualquer coisa que não tenha sido prevista e que o tempo pode levar a se opor a ele. O futuro (o edifício realizado) deve estar em conformidade com o presente (a concepção do plano). O tempo é eliminado (HOLLIER, 1989, p. 45).

Como possibilidade de se pensar em uma estrutura que não se presta a mera expressão de ordem, poder e medo, cuja constituição não se justifica pelo plano, a realização do projeto, Georges Bataille dirige sua atenção para o labirinto. Ele concebe o labirinto como um espaço bêbado, ao inverter, conforme Denis Hollier, “o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente liga-o com o desejo de sair” (HOLLIER, 1989, p. 60). Em *Uzumaki*, o labirinto, insinuado pela estrutura da espiral e materializado nas ruínas que ela provoca na cidade, se apresenta como perda de referência, ao decretar o fracasso de qualquer tentativa para entender o que está acontecendo e a subordinação dos personagens a uma ordem amparada no desastre, na impossibilidade de salvação mesmo em um futuro distante. Como lugar de perda, o labirinto possui uma arquitetura que, ao dificultar ou impedir a saída de quem lá está, se diferencia da maioria de outras construções, pois sua noção de tempo não está na sua organização imposta pela existência humana, no que diz respeito à racionalidade e às atividades produtivas.

A maneira como o tempo pode ser interpretado a partir da espiral em *Uzumaki* possui também relação com a sua concepção pela própria cultura japonesa. Em seu livro *Tempo e espaço na cultura japonesa*, Shuichi Kato apresenta três concepções de tempo:

uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase do viver no “agora” (KATO, 2012, p. 53).

A espiral e suas deformações nos seres e nas coisas são uma afirmação e convergência desses três tempos, que Shuichi Kato nomeia como “idealismo do presente” e, na cultura japonesa, se expressa na reunião de várias temporalidades: “a ‘totalidade’ do tempo é uma linha reta em que o presente = agora se enfileira infinitamente, é um ciclo que se sucede infinitamente” (KATO, 2012, p. 249). Em *Uzumaki*, o aparecimento da espiral ocorre em ciclos, de modo que a maldição, ao contaminar a cidade e seus habitantes, destrói a todos, eliminando os vestígios de suas existências e possibilitando que uma

nova cidade seja erguida no local e venha a ter o mesmo destino das anteriores. Cada espiral é uma parte do todo e com relação a sua temporalidade isso não é diferente, já que a sucessão de presentes se converte em um agora cuja "totalidade do espaço tem uma extensão infinita" (KATO, 2012, p. 249), constituindo a relação agora = aqui. Assim, os domínios da espiral estão dentro e fora da cidade, pois sua maldição elimina tanto os habitantes quanto aqueles que tentam entrar em Kurouzu-cho.

Se a espiral transforma a cidade de Kurouzu-cho a ponto de subverter o tempo, sua relação com os corpos não poderia ser diferente, pois os personagens são deformados, como ocorre com o pai de Shuichi Saito, ou são devorados por ela. No Capítulo 3, por exemplo, observamos uma cicatriz na testa da amiga de Kirie se converter gradativamente em espiral até o momento em que não apenas engole seu pretendente como ela própria. As deformações corporais provocadas pela espiral levam os corpos a colapsarem sobre si mesmos, apresentando-os como monstruosidades, representações distantes do ideal greco-romano de beleza e harmonia. Na antiguidade, o desvio desse ideal era tratado geralmente com escárnio, como o faz Horácio, em sua *Arte poética*:

se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, conteríeis o riso, ó amigos? (FLACCUS, 1993, p. 27).

Em oposição a essa concepção clássica⁹, para Junji Ito, a monstruosidade é ao mesmo tempo uma forma de abordar o sobrenatural, a partir da releitura de criaturas do folclore japonês como *yōkai*¹⁰ e *yurei*¹¹, e uma possibilidade de tecer críticas sobre os parâmetros que regem nosso cotidiano e nos oferecem a estabilidade de um mundo seguro. No caso do *yōkai*, sua forma se presta como elemento para o *ero guro nansensu*, já que

quase todos oferecem peculiaridades físicas (e morais) notavelmente grotescas relacionadas à natureza maleável do corpo, com os temas da metamorfose e da deformidade, com a autonomia de certos órgãos ou membros em relação ao resto (PALACIOS, 2015, p. 35).

Tais aspectos são explorados por Junji Ito em seus mangás, quando ele representa o corpo de maneira monstruosa, similar a um labirinto, em cuja estrutura o sujeito se perde ou, no melhor dos casos, se encontra em suas próprias entranhas. Em sua coletânea *Fragmentos do horror (Ma no Kakeru)*, 2014, entre muitas histórias envolvendo transgressões relacionadas à forma como o corpo é representado, uma, intitulada “Dissecação-chan”, chama a atenção por ir ao encontro da descrição de Horácio sobre o que deve ser evitado em uma obra artística. Nesse conto, acompanhamos a história de um estudante de medicina, Tatsuro Kamata, que reencontra uma amiga de infância, Ruriko Tamiya, obcecada com dissecações. A obsessão de Tamiya não só a leva a fingir-se de morta para ser dissecada, como, diante dessa impossibilidade, busca desesperadamente alguém que possa fazê-lo, que, nesse caso, é Tatsuro. Após as recusas do estudante de medicina e passados vinte anos, ele, agora um doutor, tem diante de si, deitado na mesa de necropsia, o cadáver de Tamiya, com várias cicatrizes de incisões. Ao abri-lo, para espanto de Tatsuro e de seus alunos, o interior do cadáver não tem mais órgãos internos, uma vez que é composto de uma mescla de partes de vários animais: sapo, morcego, rato, centopeia, lacraia, como se fosse um caldeirão de bruxaria. A escolha dessas criaturas não é aleatória, pois ela se detém naqueles que são definidos como impuros, indignos de sacrifício: “há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem” (KAYSER, 1986, 157). O corpo de Tamiya, ao aglutinar esses animais impuros, os oferece em sacrifício, abraçando a monstruosidade como consolidação daquilo que foge da ordem humana e abrindo-se para o sobrenatural, pois rompe com a razão, representada no mangá pela medicina, para revelar, escondido debaixo da carne e dos ossos, um mundo estranho e assustador. A anatomia se estabelece, assim, como um labirinto,

de maneira que não sabemos onde o ser humano termina e a animalidade começa. Esse princípio de um corpo desordenado pela mutilação e assimilação, que permite a reunião, em seu interior, daquilo que é execrado e temido pela sociedade, animais peçonhentos e malditos, ao colocar em xeque a noção do que é humano, encontra paralelo com o texto de Georges Bataille *A conspiração sagrada*, no qual o pensador francês descreve o Acéfalo, figura simbólica importante para um tipo de sociedade secreta que ele havia criado:

Além do que eu sou, encontro um ser que me faz rir por que ele está sem cabeça; isto me enche de pavor porque ele é feito de inocência e crime; sua mão esquerda segura uma adaga e a direita, um sagrado coração em chamas. Ele reúne na mesma erupção Nascimento e Morte. Ele não é um homem. Ele também não é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais do que eu: seu estômago é o labirinto no qual ele se perdeu, perdeu-me com ele, e no qual eu descobri a mim mesmo como ele, em outras palavras como um monstro (BATAILLE, 1970, p. 445).

Em *Uzumaki*, a transformação dos personagens em monstros ocorre geralmente por espirais ou estruturas semelhantes que eles trazem nos próprios corpos ou que são invadidos por elas, de forma que, ao se tornarem conscientes delas, muitas vezes enlouquecem. No Capítulo 2, a mãe de Shuichi, depois de desenvolver fobia por espirais e temer se tornar uma, percebe que elas estão em seu corpo também: no coque de seu cabelo, nas digitais de seus dedos, na cóclea do seu ouvido, o qual ela acaba por perfurar com uma tesoura. Após sua morte, ela é cremada. A fumaça que sai do crematório, como acontecera com a de seu marido, forma um redemoinho nos céus. No Capítulo 8, um colega de Kirie, que chegava sempre atrasado às aulas, se transforma em um caracol gigante. Já no Capítulo 10, intitulado *Nuvem de mosquitos*, as grávidas internadas no mesmo hospital onde Kirie está, como os pernilongos fêmeas que precisam se alimentar de sangue para maturar seus ovos, se tornam verdadeiros vampiros. Esses monstros, como a figura do Acéfalo, trazem em si o labirinto no qual se perdem, pois sua transformação, ao não se realizar apenas anatômica, mas também

mentalmente, levam-nos a perder a individualidade e o que os caracteriza como humanos.

Os corpos, em *Uzumaki*, ao serem expostos a partir de distorções e mutilações, surgem, visualmente, truncados, labirínticos, já que uma das características desse tipo de representação é negar o eixo vertical da anatomia humana em prol da cisão e da multiplicação. À medida que o corpo é concebido não como configuração estável, na qual a identidade se mantém aprisionada, mas, sim, como possibilidade de romper com os limites que condicionam o eu, sua interioridade se cruza com as coisas e os espaços externos que elas habitam. As deformações que Junji Ito provoca nos corpos e nos espaços revelam um mundo de incerteza e ambiguidade em permanente conflito com o pensamento racional, formando um jogo de contradições, no qual “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). No mangá, a dissolução de limites entre os seres se dá a partir da assimilação dos corpos pelas espirais, que promovem o desastre da anatomia humana, ao modificar sua forma. A desordem, originada desse processo, oferece corpos em um permanente colapso, como “carne em excesso”, expressão criada por José Guilherme Merquior, em seu texto “A escola de Bocage”, para tentar definir o obsceno como “carne não mais humana”, já que

o corpo, na dimensão do obsceno, comparece como coisa sem sentido, como sobra excremental, expulsa da digestão da consciência erótica de forma equivalente ao que o bolo fecal representa para a nutrição (MERQUIOR, 1967, p. 161).

Para o teórico brasileiro, “uma passagem obscena não o é, a priori, por tratar de sexo, mas antes se torna obscena, conforme degrade, a um dado instante, o seu tema sexo em matéria desgraciosa (MERQUIOR, 1967, p. 159). O corpo obsceno se constitui, assim, como uma espécie de oposição ao corpo organizado, idealizado, uma vez que ele se estabelece como lugar de extravio, um labirinto que, ao enclausurar as identidades, as dilacera e as expulsas como sobras excrementais.

Ao explorar as relações entre a espiral e a anatomia humana como excesso, Junji Ito rompe com os limites determinados pela razão e oferece a desordem como expressão do grotesco e do *nonsense*, ao articular o obsceno a partir do incômodo provocado pela contemplação escatológica, causando, dessa forma, distanciamento entre o leitor e o objeto de sua possível excitação. A desordem, manifesta pela espiral, desestabiliza os sistemas hierárquicos por meio da obscenidade, ao levar o sujeito por si mesmo a avaliar o absurdo de sua existência, no instante em que contempla vida e morte entrelaçadas, a carne dilacerada pelo vazio e o desconhecido que assombram a espécie humana.

Nesse sentido, tanto a espiral de Junji Ito quanto o labirinto de Georges Bataille afirmam “a desproporção, a ausência de medida comum entre diversas entidades humanas, [que] é de algum modo um dos aspectos da desproporção geral entre o homem e a natureza” (BATAILLE, 2018, p. 88). Tal desproporção se evidencia em *Uzamaki* no rompimento das relações entre o ser humano e a natureza, ao observarmos que as anomalias têm uma origem externa, quase sempre localizada na natureza, ou surgem na superfície e no interior dos corpos. Podemos observar essas anomalias no Capítulo 12, quando um furacão se apaixona por Kirie enquanto, no Capítulo 14, tornados são produzidos por crianças a partir de um simples sopro. A natureza é, assim, interpretada por Junji Ito como aquilo que foge ao controle, diante do qual os seres humanos, à semelhança da destruição infligida pela Esfinge, em *Édipo Rei*, sucumbem ao não conseguirem resolver o enigma.

A estrutura episódica do mangá ressalta essa discordância entre humanidade e natureza, à medida que eles podem ser lidos como variações sobre a espiral e as monstruosidades criadas por ela. Cada capítulo nos apresenta um caso, um personagem que de alguma maneira sofre os efeitos da maldição da espiral. Como monstruosidades que são, seu destino geralmente é a morte, já que eles se tornam ininteligíveis diante dos princípios que regem as classificações científicas: “pouco importa, com efeito, que os biólogos consigam fazer com que os monstros entrem em categorias, assim como fazem com as espécies. Eles não deixam por isso de constituir

positivamente anomalias e contradições" (BATAILLE, 2018, p. 171). No Capítulo 11, por exemplo, percebemos uma dessas contradições, quando vemos os bebês paridos pelas mães vampiros quererem retornar para os úteros delas. O absurdo da situação aponta para o grotesco, já que os cordões umbilicais que os sustentavam nos corpos de suas mães não só ainda continuam por existir como se tornam uma iguaria cultivada pelo médico do hospital.

Se o absurdo, de acordo com o dicionário Aurélio, é definido como "contrário à razão, ao bom senso", essa oposição é assinalada com mais intensidade por Albert Camus, em seu livro *O mito de Sísifo*, que declara: "o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem" (CAMUS, 1989, p. 40). Nessa concepção, o absurdo não existe por si, mas em contraste com aquilo que é classificado como "normal", semelhante ao verbete informe, termo cunhado por Georges Bataille, na revista *Documents*, "que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma" (BATAILLE, 1929, p. 217), já que ele se opõe aos parâmetros erguidos pelo pensamento racional, ao cindir e ao justapor as identidades, fazendo com que elas, virtualmente, espalhem-se uma sobre a outra. Se o absurdo "é proporcional à diferença que se pode sentir entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que este a aceita" (CAMUS, 1989, p. 150), a existência do informe surge de modo operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento, ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Por se oporem à ordem e ao pragmatismo, é possível aproximar o absurdo e o informe um do outro, já que eles são a conversão de um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois "demonstra[m] sem trégua que o sistema mais compacto, o racionalismo mais universal acaba sempre por se escorar no irracional do pensamento humano" (CAMUS, 1989, p. 44). Em *Uzumaki*, o absurdo e o informe tornam-se perceptíveis como resistências não só à categorização, mas a qualquer ato que tencione homogeneizar o que é esquivo às explicações, no instante em que corpos e espaços são dilacerados e

multiplicados como partes de um processo amparado na dissolução dos limites que separam a forma daquilo que lhe é exterior.

Não é à toa que Junji Ito, em quase toda a sua obra, represente o absurdo, negando-lhe uma explicação ou uma origem, já que se fizesse isso, o absurdo deixaria de ser aquilo que contesta a realidade e os limites da razão, para resultar em algo condizente com as convenções que regem a existência humana. Como o absurdo não aponta para uma conclusão, ele se constitui em um contínuo deslizamento de sentidos: “se *nonsense* é o sentido, o sentido que é o *nonsense* se perde, se torna um *nonsense* (sem uma parada possível)” (BATAILLE, 1973, p. 66). Essa impossibilidade de parada, em *Uzumaki* e em quase toda a obra de Junji Ito, se expressa como uma série de metamorfoses, a partir das quais o que é inconcebível e imprevisível se estabelece na realidade. Esse processo não é exclusivo dos mangás de Junji Ito. Por exemplo, em um dos *mangakás* lidos por ele durante a infância e cuja obra encontra paralelos, Kazuo Umezu, podemos observar o grotesco e as transformações sem sentido e contínuas se estabelecerem a partir de e em torno de seus personagens como um mundo em colapso, onde realidade e sonho tornam-se indiferenciados. No mangá *A mão esquerda de Deus, a mão direita do Diabo* (*Kami no hidarite, Akuma no migite*, 1987), Kazuo Umezu explora o sonho como possibilidade de inserção do grotesco na realidade, no momento em que Sou, uma criança, tem pesadelos envolvendo sua irmã mais velha, Izumi, mutilada por uma tesoura enferrujada. Os pesadelos não só se concretizam com a chegada de um novo professor, como Izumi começa a expelir terra, objetos e até mesmo um esqueleto pela boca. O absurdo se desdobra de uma situação também absurda, em um processo que parece ser interminável, de maneira que o grotesco invade a realidade, tornando-a estranha e desorientadora. Em uma de suas definições do que vem a ser o grotesco, Wolfgang Kayser analisa-o como uma estrutura que se caracteriza pela desorientação:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (KAYSER, 1986, 159).

Embora Wolfgang Kayser dedique o seu livro a estudar o grotesco na pintura e na literatura europeias, é possível aplicar suas reflexões aos mangás de Junji Ito, uma vez que este possui pontos de contato com a cultura ocidental, como o próprio autor já revelou em inúmeras entrevistas¹². Dessa forma, mesmo que o grotesco na tradição nipônica não seja idêntico ao do praticado pelos artistas ocidentais, existem similaridades entre os dois, já que Junji Ito mescla elementos da literatura de autores como Mary Shelley, Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, cujas obras se amparam no inexplicável e na loucura como fundamentos de um terror metafísico, ancestral e cósmico, com os de sua própria tradição. Se o grotesco é a manifestação do desconhecido, daquilo que não pode ser reduzido às explicações racionais ou científicas, os *yōkais* e os *yureis* se realizam no mangá de Junji Ito em um contexto no qual são atualizados e têm suas características primordiais alteradas pela releitura que o autor também faz do gênero horror na literatura e no cinema ocidentais.

No ocidente, os monstros representam quase sempre o que é irracional e temeroso, no Japão, os *yōkais* também se referem ao que é inexplicável, no entanto, “quando contrastado com o malévolo monstro ocidental, o *yōkai* japonês é intrigante para os não-japoneses, pois alguns deles trazem calamidades para os desavisados, enquanto outros trazem boa sorte e fortuna para aqueles que os encontram” (SASTRE, 2021, p. 10).

Essa ambivalência dos *yōkais*, nos mangás de Junji Ito desaparece, pois prevalece o aspecto desorientador, assinalado por Kayser em sua definição do grotesco, que o *mangaká* ressalta, ao representá-los como “presenças misteriosas (ou criaturas) que causam um fenômeno estranho mais do que o fenômeno eles mesmos” (KAZUHIKO, 2017, p. 15). Além de representar um mundo que se define pela falta de sentido, talvez os *yōkais* chamem a atenção de determinados autores do *ero guro nansensu* por serem, segundo

a interpretação de alguns teóricos, “deuses caídos na miséria, seja porque foram esquecidos pelos homens que antes os adoravam, ou porque eles próprios degeneraram. Isso explicaria a razão de sua natureza corrupta em relação aos verdadeiros deuses” (CHIDA; RIOBÓ, 2012, p. 9). Essa degeneração está presente na obra de Junji Ito, no que diz respeito à forma como ele os assimila e os moderniza, em suas narrativas, ao enfatizar o comportamento sinistro e perigoso que os caracteriza. Em *Pássaro negro*, uma das histórias que compõem a antologia *Fragmentos do horror*, podemos perceber a reinterpretação que Junji Ito faz dos *yōkais*, quando a criatura que alimenta com pedaços de carne o personagem principal, Shiro Moriguchi, assemelha-se a um Rokuro Kubi e a um Kuchisake Onna, dois *yōkais* de aspectos femininos, que usam a sedução como forma de se aproximar dos homens para matá-los e se alimentar de sua carne. No mangá, Junji Ito inverte essas características, de modo que a criatura, uma mulher bela, com lábios carnudos, vestida sempre de preto, em vez de matar o jovem acidentado nas montanhas, o alimenta. Além dessa mudança, ele dá a essa criatura o poder de viajar no tempo, o que torna a história absurda e grotesca, ao descobrimos que Shiro foi alimentado com a carne de uma versão sua do futuro.

Em *Tomie* (1996), um dos primeiros e mais conhecidos mangás de Junji Ito, a constituição da personagem que dá título à obra pode ser interpretada como referência tanto aos *yōkais* quanto aos *yureis*. Como *yōkai*, Tomie lembra Yuki-Onna, “uma das *femme fatales* mais famosas do folclore japonês. Você conhece o velho ditado sobre ‘olhares que matam’? Ela tem um. Ela assume a forma de uma bela mulher que aparece diante de homens presos em tempestades de neve nas montanhas – e é a última coisa que eles veem” (ALT; YODA, 2012a, p. 158). No entanto, Tomie também possui características que lembram as de um *yurei*: “todos são movidos por emoções tão incontrolavelmente poderosas que ganham vida própria: raiva, tristeza, devoção, desejo de vingança ou apenas uma firme crença de que ainda estão vivos” (ALT; YODA, 2012b, p. 09-10). Mas da mesma forma que Tomie não é *yōkai*, ela apenas se assemelha ao *yurei*, no que diz respeito à sedução para se aproximar dos homens. Ao ser incapaz de morrer, ela não se torna um

fantasma, pois sempre renasce de seu cadáver mutilado, movida nunca pelo desejo de vingança, mas pela luxúria. Semelhante a uma planária, ela tem o poder de, quando ferida ou mutilada, gerar de suas células outras Tomies e de seduzir e controlar os homens, levando-os à loucura, a ponto de eles a matarem. O corpo de Tomie rompe com os limites de si mesma, ao transbordar, por meio de sua fragmentação e multiplicação, um excesso de vida que se confunde com a morte. A desordem que surge de seu corpo é a de um ser inominável, no qual o sentido de identidade se perde, ao encarnar

o luxo da morte [...], encarado por nós assim como encaramos o luxo da sexualidade: inicialmente, como uma negação de nós mesmos e, depois, em súbita inversão, como a verdade profunda do movimento de que a vida é a exposição (BATAILLE, 1975, p. 72).

Em sua multiplicação desenfreada, Tomie torna-se, ao morrer, a materialização desse luxo, ao consumir não só os indivíduos à sua volta, mas também os elementos de ordem que possibilitam a estabilidade e a razão. Não é à toa, portanto, que seu paladar seja exigente, ao obrigar que lhe sirvam caviar e *foie gras* e lhe deem como joias diamantes, pois, nela, a morte se realiza como exuberância, prazeres do dispêndio, como “existência de um mundo sem razão, cujos sentidos não se ordenam” (BATAILLE, 1989, p. 137). Tomie opera, assim, por meio de sua multiplicação, a indistinção da vida e da morte, ao levar os sujeitos a se perderem no seu corpo, sem qualquer possibilidade de saída, ou seja, desvendar e possuir o enigma Tomie, o que faz com que não só esgotem seus recursos como tenham colapso mental.

A forma como Tomie se multiplica, por meio do processo de fragmentação, assemelha-se à cissiparidade, nome dado ao processo de reprodução assexuada de organismos unicelulares, que consiste na divisão de uma célula em duas por mitose, cada uma com o mesmo genoma da “célula-mãe”. Em seu comentário sobre a diferença entre a sexualidade e o erotismo, na obra de Georges Bataille, Denis Hollier comenta sobre como a cissiparidade poderia se originar em organismos complexos:

Mais precisamente, devemos fazer uma distinção aqui entre erotismo e sexualidade – uma distinção que não é menos importante do que aquela entre cópula e cissiparidade. O erotismo é a presença na reprodução sexual (na medida em que produz vestígios) de seu outro, a cissiparidade (na medida em que implica a ausência ou, aqui, a obliteração do vestígio). Vida aprovada mesmo na morte. A obliteração do vestígio ou perda dentro do vestígio se refere à mesma coisa. Não é uma questão de retorno regressivo à cissiparidade (que poderia ser ilusória), mas um retorno da cissiparidade – seu retorno dentro do meio de seres complexos, organismos sexuais, enquanto a simples cissiparidade acontece em seres simples, organismos unicelulares. Um retorno, portanto, da cissiparidade dentro da composição, que, de agora em diante, ao se tornar complexa, também se torna perda: o labirinto é o lugar onde a cissiparidade retorna dentro da sexualidade (HOLLIER, 1989, p. 69).

A cissiparidade como sinônimo de labirinto, morada do Minotauro, abre a possibilidade de pensarmos no grotesco como transgressão e desarmonia, no instante em que “a percepção do grotesco nunca é algo fixo ou estável¹³, mas sempre um processo, uma progressão’ (HARPHAM, 2006, p. 17). A maneira como Tomie se funde a outros corpos ou simplesmente se multiplica nos possibilita analisar esse processo tanto na perspectiva ocidental, amparada no verbete informe de Georges Bataille¹⁴, quanto na oriental, sustentado pelo *Ma*, “uma consciência simultânea dos conceitos intelectuais forma + não forma, objeto + espaço, juntamente com a experiência subjetiva” (NITSCHKE, 1966, p. 117). Tanto o informe quanto o *Ma* são esquivos ao pensamento racional, fundado na dialética, ao oferecerem a possibilidade de refletirmos como os corpos de Tomie criam “um espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis, [...] como um jogo móvel de significantes, sem referência possível a um ou a vários significados fixos” (BARTHES, 2004, p. 273). As imagens criadas por Junji Ito para Tomie podem apontar para o informe e o *Ma*, na medida que estes processos não se coadunam na rigidez de conceitos, uma vez que suas existências estão em constante transformação, na qual o grotesco surge, quando “toda interpretação desfigura o artefato reorganizando-o, retirando elementos de seus contextos e colocando-os em uma nova justaposição entre si”

(HARPHAM, 2006, p. 25). O grotesco não pode ser fechado em uma forma definitiva, pois interpretá-lo é sempre uma maneira de lhe dar uma nova configuração. Daí que o corpo de Tomie é o mesmo e diferente, já que seu gerar e regenerar ocorre na instabilidade das fronteiras que separam os seres e as coisas, mantendo-se como devir da interrupção, ruptura sem origem, o que é assinalado pela irresistível vontade de os homens sempre a matarem e a mutilarem: "Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro da ação" (BATAILLE, 1988, p. 16). Desse modo, o informe e o *Ma* opõem-se a modelos racionalistas que privilegiam o "eu" como unidade irreduzível sobre a qual se estabelece a oposição entre o sujeito e o mundo. O grotesco pode ser pensado em consonância com esses dois termos, já que, como eles, também se nega a resolver contradições e implica em um movimento de ir e vir da recusa para o ideal e do ideal para a recusa, que se caracteriza a partir da rejeição à razão e da assimilação de opostos inconciliáveis. Com base nessas considerações, podemos perceber que, como questionamentos da integridade do eu, do princípio da filosofia cartesiana do *cogito, ergo sum*, os processos que envolvem o informe e o *Ma* assemelham-se àquilo que os gregos chamavam de *Apeiron*:

O mundo grego é constantemente atraído por *Apeiron* (infinidade). Infinidade é aquilo que não tem *modus*. Foge à norma. Fascinada pela infinidade, a civilização grega, ao lado do conceito de identidade e não-contradição, constrói a ideia de metamorfose contínua, simbolizada por Hermes. Hermes é volátil e ambíguo, é pai de todas as artes, mas também o deus dos ladrões - *juvenis et senex* ao mesmo tempo. No mito de Hermes, encontramos a negação do princípio de identidade, de não-contradição, e do terceiro excluído, e as cadeias causais enrolam-se sobre si mesmas em espirais: o "depois" precede o "antes", o deus não conhece limites espaciais e pode, em diferentes formas, estar em diferentes lugares ao mesmo tempo (ECO, 2012, p. 33-34)

O verbete informe criado Georges Bataille compartilha essa noção de metamorfose contínua e abraça a contradição, ao desorganizar os sistemas de conhecimento: "o informe é o que deve ser esmagado, porque não tem

direitos em nenhum sentido, porque não faz nenhum sentido, e porque ele mesmo é insuportável para a razão" (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 79). A possibilidade de se pensar o informe em conjunção com o *Ma* parte, portanto, da percepção de que *Tomie* é uma obra que pode ser, ao mesmo tempo, interpretada à luz dos pensamentos ocidental e oriental, pois ambas concepções sugerem espaços cujos limites, ao serem flutuantes, separam e reúnem continuamente elementos díspares, mantendo-os em um estado de impermanência e contradição¹⁵. Semelhante a *Hermes*, *Tomie* nega a noção de causa e consequência, já que em sua morte está no seu nascimento, e, em sua vida, a destruição dos limites que separam o seu "eu" do restante do mundo, de modo que as metamorfoses que sofre, por meio das mutilações, a colocam em vários lugares ao mesmo tempo. Devemos observar, inclusive, que ela é capaz de apagar identidades alheias, ao ter seus órgãos transplantados em outros corpos. Seu antes e depois confundem a cadeia unilinear, pois sua existência contradiz os limites impostos pelo tempo e espaço e se afirma como um processo movido simultaneamente pela continuidade e descontinuidade.

Se *Tomie* existe a partir da morte, a fragmentação e multiplicação do seu corpo inevitavelmente apontam para a catástrofe, já que a taxa de sua proliferação ocupará os espaços de outras mulheres, decretando, portanto, o fim da espécie humana. É nesse sentido que a espiral, em *Uzumaki*, encontra similaridades com *Tomie*, pois, embora ela não possua um corpo e fique restrita às dimensões de uma cidade, ela se move assimilando tudo à sua frente, por meio de um processo operacional que lembra o do informe e o do *Ma*, na medida em que ela cria a partir da destruição estruturas que "se desfazem e contêm a sua desintegração, ao terem vindo para a forma" (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 190). Inclusive, a multiplicação da espiral lembra o processo de cissiparidade, já que ela parece ocorrer como "obliteração do vestígio ou perda dentro do vestígio", ao se proliferar por meio da destruição e apagamento dos seres. No entanto, devemos ressaltar que *Tomie* se manifesta pelo paradoxo de se procriar por meio da morte, tendo o corpo

como objeto de atração e de destruição, enquanto a espiral, por ser abstrata, nada mais que uma forma geométrica,

não tem existência real no mundo, exceto como uma manifestação em forma de espiral (uma concha de caracol, uma fatia de bolo de peixe). Esse estado paradoxal significa que só se pode dizer que a espiral existe negativamente – a espiral em si nunca se manifesta, exceto como uma espiral “em” alguma coisa, no mundo (THACKER, 2011, p. 79).

A espiral é, ao mesmo tempo, símbolo e manifestação, no sentido de que ela é uma abstração que precisa da matéria de um corpo ou de um objeto para que venha a se concretizar. Como expressão matemática, a espiral é também símbolo da própria razão, abstração realizada pela espécie humana na percepção de um padrão encontrado na natureza, mas que, por pertencer exatamente à natureza, é estranha à razão. A espiral transita, dessa maneira, entre a esfera humana e a não humana, sem nunca chegar a uma síntese, ao contrário da interpretação de Eugene Thacker, que tende a vê-la como uma representação do Absoluto:

Além de um símbolo geométrico, e além de um padrão na natureza, a espiral em Uzumaki é, em última análise, equivalente ao próprio pensamento – mas “pensamento” entendido aqui como não sendo simplesmente os pensamentos interiores e privados de um indivíduo. Em vez disso, a espiral-como-pensamento também é “pensada” como não-humana, “pensada” como equivalente ao mundo-sem-nós. Nesse sentido, Uzumaki sugere que o Absoluto é horrível, em parte porque é totalmente desumano. (THACKER, 2011, p. 80).

A interpretação de Eugene Thacker, ao desumanizar a espiral e ao transformá-la em símbolo do Absoluto, desconsidera algumas particularidades da cultura japonesa, no que diz respeito à aversão a ideia de síntese e à aceitação da impermanência como uma condição da existência. Nesse caso, basta pensarmos no próprio conceito de *Ma* para perceber como a cultura japonesa, ao evitar a síntese, abraça a efemeridade como justificativa do sujeito no mundo. A espiral, em vez de ser conjugada em oposição ao “eu” revela-se como um símbolo de transitoriedade, quando percebemos que seu desenho se configura como uma representação do tempo e do espaço, na

qual ambos são indissociáveis, pois o início e o fim da linha que a compõe articulam uma área tanto aberta quanto fechada, um movimento temporal insinuado por curvas que nunca formam um círculo, de modo que não saibamos se elas são centrípetas ou centrífugas.

Ao analisarmos as casas geminadas de Kurouzu-cho como um desdobramento do *Ma*¹⁶, podemos perceber de que modo a convergência de tempo e espaço se manifesta. A maldição da espiral age sobre as moradias a partir de um efeito de arranjo labiríntico conectado simultaneamente às profundezas dos corpos e da cidade por meio de um tempo cíclico, muito próximo ao conceito budista de *mappō*, “que indica o terceiro e último período da história, quando ocorre uma degeneração das leis morais: um período de renascimento e reconstrução” (NOVIELLI, 2018, p. 105). Diante da multiplicação de espaços e corpos, de um tempo de perpétua destruição e reconstrução, o *Ma* surge como um processo que opera contra e dentro da forma. Ele excede e não se deixa aprisionar, ao colapsar não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra. O *Ma*, como “espaço vazio onde vários fenômenos aparecem e desaparecem, fazendo nascer signos que se arranjam e se combinam livremente, de infinitas maneiras” (MICHIKO, 2012, p. 53), é um estado de impermanência, um sinal de efemeridade, que aponta para a catástrofe, uma vez que “todo fenômeno interpretável é como uma fase da procissão para a morte. Objetos visíveis, por exemplo, se transformam em sombras de si mesmos, em cadáveres, em esqueletos e são finalmente destruídos em um movimento de repetição perpétua” (ISOZAKI, 1978, p. 29).

A espiral pode ser interpretada como sinal de impermanência, pois os intervalos de suas curvas carregam uma noção de continuidade e descontinuidade, um processo de transformação e morte. Nesse sentido, a espiral, como uma expressão do *Ma*, pode ser aproximada de um tema caro à cultura japonesa, o *Wabi Sabi*¹⁷, conceito 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).

Em *Uzumaki*, a impermanência, assimetria e imperfeição são perceptíveis na maneira como a espiral age em Kurouzu-cho e em seus habitantes, pois ela desestabiliza a rotina da cidade ao revelar a fragilidade da existência por meio das mudanças incessantes que causa nos seres e nas coisas. Embora a espiral, em um primeiro momento, pareça ser uma forma geométrica perfeita, ela é assimétrica, pois, se a dividirmos a partir de um eixo vertical e um horizontal, notaremos que as partes resultantes não são idênticas. E mesmo que a espiral, ao se desenvolver sobre o próprio eixo, insinue um ideal de harmonia e de apaziguamento quase hipnótico, ela, em seu interior, traz um vazio que se projeta para o exterior, ao se realizar como fluxo que devora aqueles que caem sob o seu domínio. Como uma forma que se sustenta no vazio, a espiral se expande e contamina Kurouzu-cho, de maneira transitória e mutável, aproximando-se do conceito budista de impermanência (sânscrito: *anitya*; japonês: *mujo*), “condição básica da existência, que, em vez 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). No instante em que os habitantes da cidade sucumbem à maldição da espiral, sem nenhuma chance de escapar dela, prevalece a convicção de que nada permanece imutável e que todos os seres estão destinados à morte.

Em uma observação sobre como o budismo integra a impermanência e o fluxo em sua doutrina, Michiko Okano assinala de que forma nas desconstruções e reconstruções de certos santuários xintoístas, que mantém basicamente a mesma arquitetura, “pode-se contemplar a ‘verdadeira permanência’ por meio do mecanismo de congelamento temporal de um fenômeno natural em eterna mudança” (OKANO, 2012, p. 70). De certo modo, a espiral compartilha essa ideia de mudança dentro de uma forma fixa, já que

ela pode ser interpretada como um diagrama de movimento, que nos permite pensar em uma conjunção de tempos indiferenciados, na qual o que está na iminência de surgir se confunde com o que está prestes a desaparecer. Se a espiral, como elemento da natureza, possibilita o ser humano reconhecer que ele também faz parte do mesmo fluxo que envolve todas coisas e se direciona para a morte, a destruição provocada pelo eterno retorno está insinuada no mangá de Junji Ito já em seus primeiros capítulos, por meio da obsessão do pai de Shuichi pela espiral, que o leva a se tornar uma, e das faces dos mortos sobrepostos aos padrões helicoidais nos vasos¹⁸ que o pai de Kirie faz. Em ambos os casos, o elemento humano é assimilado pelo fluxo circular da espiral, integrando-se à impermanência por meio da morte ou é convertido em nada mais do que detalhe nos padrões abstratos sugeridos pela natureza.

O horror que Junji Ito explora a partir da espiral é o do ser humano que vive sua existência sem perceber que ela o constitui em uma vertiginosa e infinita queda, impossível de ser parada. Como os últimos a sofrerem os efeitos da espiral, Kirie e Shuichi são os únicos a perceberem a prisão criada por ela:

Então, a maldição da espiral acabou no mesmo instante em que começou, o interminável instante congelado que passei nos braços de Shuichi. E será o mesmo momento quando terminar novamente... quando a próxima Kurouzu-cho for construída entre as ruínas da antiga" (ITO, 2010, p. 610).

O momento como repetição de todos os outros¹⁹, o giro da espiral sobre si mesma, impede que a impermanência como percepção da brevidade da existência se cumpra, já que parece não haver possibilidade de Kirie e Shuichi escaparem da natureza cíclica do tempo (os *kalpas*²⁰, que giram ao longo das eras, envolvendo gradualmente até que o ciclo se dissipe por entropia), para alcançarem "a libertação do ciclo incessante de renascimentos e chegarem ao seu destino final, a iluminação, que nos leva à extinção (nirvana) da ilusão do eu separado do mundo" (TAKEUCHI, 2020, p. 21). Assim, a maldição da espiral que o *mangaká* cria subverte a noção de ordem e harmonia, ao fazer com que ela se manifeste como estrutura sustentada pela catástrofe e ruína, dilacerando os indivíduos e congelando-os em uma falsa

eternidade, na qual a morte, como acontecimento impossível, mantém a medida e desmedida da insuficiência humana.

REFERÊNCIAS

ALT, Matt; YODA, Hiroko. **Yokai attack!** The Japanese monster survival guide. North Clarendon: Tuttle, 2012a.

ALT, Matt; YODA, Hiroko. **Yurei attack!** The Japanese ghost survival guide. North Clarendon: Tuttle, 2012b.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, Roland. **Inéditos volume 1:** teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita precedida de “A noção de despesa”.** Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. **Documents.** Trad. João Camilo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. Informe. **Documents:** archeology, beaux-arts, ethonographie, varieties, v. 1, n. 7, p. 382, 1929.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I.** Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes V.** Paris: Gallimard, 1973.

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.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CHIDA, Chiyo; RIOBÓ, Andrés Pérez. **Yokai:** Monstruos y fantasmas em Japón. Gijón: Satori, 2012.

CROWLEY, Patrick; HEGARTY, Paul (Orgs.). **Formless**: way in and out of form. Bern: Peter Lang, 2005.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. Mônica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EPSTEIN, Ronald B. **Buddhism A to Z**. Burlingame: The Buddhist Text Translation Society, 2003.

FLACCUS, Quintus Horatius. **Arte poética**. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Editora Musa, 1993.

GREINER, Christine. Prefácio. In: OKANO, Michiko. **Ma**: Entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

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, 2020.

HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Trad. Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

ISOZAKI, Arata; Lisa Taylor. **Ma**: espace-temps du Japon. Cambridge; Paris: MIT Press; Musee des Arts Decoratif, 1978.

ITO, Junji. **An interview with master of horror manga Junji Ito (Full Length Version)**. Grape, 10 jun. 2019a. Disponível em <<https://https://grapee.jp/en/116016>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

ITO, Junji. **Fragmentos do horror**. Trad. Akemi Ono. Rio de Janeiro: Dark Side, 2017.

ITO, Junji. **Interview**: horror manga mastermind Junji Ito. Animenewsnetwork, 17 set. 2019b. Disponível em <<https://www.animenewsnetwork.com/interview/2019-09-17/horror-manga-mastermind-junji-ito/.151216>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ITO, Junji. **Uzumaki**. Trad. Yuji Oniki. San Francisco: Viz LLC, 2010.

JUNIPER, Andrew. **Wabi Sabi**: the Japanese art of impermanence. Tokyo: Tuttle Publishing, 2003.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae; Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KAZUHIKO, Komatsu. **An introduction to yokai culture: monsters, ghosts, and outsiders in Japanese History**. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2017.

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.

MAKI, Fumihiko. **Nurturing dreams: collected essays on architecture and the city**. Cambridge: MIT, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In: MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

MEYER, Matthew. **The night parade of one hundred demons: a field guide to japanese Yōkai**. Zack Davisson, 2015. p. 9.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume: Fapesp; Fundação Japão, 2012.

NIETZSCHE, Friederich. **Vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias de Moraes. Contraponto, 2011.

NITSCHKE, Gunter. MA: The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning. **Architectural design**, London, p. 117, mar. 1966.

NOVIELLI, Maria Roberta. **Floating worlds: a short history of Japanese Animation**. London; New York: Taylor & Francis Group, 2018. p. 105.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume: Fapesp; Fundação Japão, 2012.

PALACIOS, Jesús (Org.). **Eroguro, horror y erotismo en la cultura popular japonesa**. Asturias: Satori Ediciones, 2018.

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**, n. 27, 2001.

SASTRE, Daniel. Yokai and monsters. In: YAMOTO, Koichi. **Yokai**. Tokyo: Pie International, 2021.

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.

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet**. Washington: Zero Books, 2011.

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

USAMI, Eiji. **Meiro no oku**. Tokyo: Minizu Shobo, 1975.

NOTAS

¹ A elaboração deste artigo contou com recursos do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa - PQ/UEMG.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e atualmente docente da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). E-mail: rodriguescosta@hotmail.com.

³ Como exemplo, podemos citar a releitura dessa obra realizada por Kazuichi Hanawa e Suechiro Maruo em *Bloody Ukiyo-e in 1866 e 1988*. (HANAWA; MARUO, 2012).

⁴ *Tankōbon* (volume encadernado/único) é um termo japonês que se refere a obras completas. Com o passar do tempo, o termo passou também a ser usado para designar os volumes que compõem uma série de mangás.

⁵ Em uma entrevista, Junji Ito fala como se deu o processo de criação do mangá: “*Uzumaki* era um projeto da Editora Shogakukan, mas antes disso, eu trabalhei muito com o Asahi Sonorama por dez anos em histórias como *Tomie*. Agora que a Shogakukan se aproximou de mim, e eles tinham muitos leitores, fiquei nervoso ao pensar sobre que história deveria inventar. Quando chegou a hora, pensei em pessoas que viviam em uma cidade única e em casas longas e estranhas que se transformavam em espirais. No Japão, as espirais são geralmente usadas em mangás de gag/comédia nas bochechas dos personagens. Para transformá-lo em terror, eu estava pensando que poderia tornar o projeto da espiral mais complexo e detalhado para dar uma sensação assustadora”. (ITO, 2019b).

⁶ Conforme Fumihiko Maki o *oku* é “uma espécie de centro invisível, inacessível ou difícil de perceber, em oposição a um centro ocupável ou centro-destino. Em outras palavras, *oku* é um arranjo de espaço para sugerir profundidade; ele existe apenas como um efeito de tal arranjo” (MAKI, 2008, p. 170).

⁷ Para Michiko Okano, “a ideia de *oku* incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que, normalmente, se correlaciona com a penumbra e a escuridão. O desenho urbano preserva essa característica sinuosa, valorizando o processo em si, por meio das dobras” (OKANO, 2012, p. 46).

⁸ Uma outra característica do *tatemashi* é a recusa da simetria, como observa Shuichi Kato: “a partir do sistema *tatemashi* podem-se prever duas características sobre a percepção tradicional do espaço. A primeira, a preferência por espaços pequenos, é a recusa da simetria esquerda/direita e em cima/embaixo. E pode-se dizer, em outras palavras, que a segunda é o gosto pela assimetria” (KATO, 2012, p. 195).

⁹ A monstruosidade nos mangás de Junji Ito como uma forma de oposição ao modelo greco-romano de beleza pode ser pensada a partir de um legado que envolve a assimilação das técnicas da pintura ocidental antes do período Meiji, como o estilo ocidental de pintura de Akita, o uso da perspectiva nas gravuras de Katsushita Hokusai, o surgimento do estilo Yōga (pintura de estilo ocidental), a cruzada de Inoue Enryō contra a superstição representada pelos yōkai e kamis, e também a defesa dos estilos tradicionais japoneses por Okakura Kakuzō e Ernest Fenollosa, o surgimento do estilo Nihonga (pinturas de estilo japonês) e o trabalho de Kunio Yanagita na preservação do folclore japonês. Esses exemplos, que apontam para a coexistência de uma cultura nativa com o que lhe é estrangeiro, pode ser vista na análise que Elizabeth Tinsley faz do grotesco nas artes visuais japonesas: “Pode-se sugerir que uma das razões pelas quais o corpo grotesco retorna (ou pode ser reidentificado) na cultura visual japonesa Meiji e pós-Meiji em seus novos corpos de influência clássica é porque quando esse corpo clássico é introduzido na arte japonesa do período Meiji, já é um período na Europa em que um corpo quebrado, especialmente nu, é fetichizado. Dizer que a fetichização de partes do corpo foi uma influência dominante nos escultores japoneses modernos seria um exagero vasto e simplista. Pode-se sugerir, no entanto, que o surgimento concomitante do *ero guro* forneceu a ele um canal subcultural. Se for assim, pode-se também sugerir que no Japão do final do século XIX e início do século XX, o corpo clássico e ideal era, paradoxalmente, monstruoso e grotesco” (TINSLEY, p. 28-29, 2017).

¹⁰ De acordo com Matthew Meyer: “Yōkai são criaturas sobrenaturais do folclore japonês. A palavra em japonês é uma combinação de *yō*, que significa “encantador”, e *kai*, que significa “estranho”. Yōkai abrange mais do que apenas monstros e demônios. Também inclui certos tipos de deuses (*kami*), fantasmas (*bakemono*), animais mágicos, humanos transformados, lendas urbanas e outros fenômenos estranhos. Ao longo dos anos, muitas palavras diferentes foram usadas como traduções - como demônio, monstro, *goblin* e espírito - mas cada uma dessas palavras carrega uma bagagem cultural. Nenhum deles consegue captar a essência do yōkai. É um termo amplo e vago” (MEYER, 2015, p. 9).

¹¹ “A palavra japonesa para fantasma é *yurei*. Eles são as almas de pessoas mortas, incapazes, ou sem vontade de se livrar desse ciclo mortal por qualquer motivo. O conceito geral é semelhante ao de fantasmas no mundo ocidental: uma essência etérea de um ser anteriormente vivo que permanece após a morte. Assim como no Ocidente, alguns *yurei* assombram uma pessoa ou lugar específico; outros tendem a vagar livremente. Mas as semelhanças com fantasmas estrangeiros terminam aí. No Ocidente, os fantasmas saem para o Halloween. No Japão, espíritos de todos os tipos são mais ativos durante os meses de verão, pois é a época do feriado de Obon - o festival dos mortos, quando os espíritos dos entes queridos são recebidos em casa para sua visita anual” (ALT; YODA, 2012b, p. 7).

¹² De acordo com Junji Ito: “quando eu era muito jovem, eu assistia *Drácula* ou *Frankenstein* quando eles mostravam na TV. Eu morava no campo onde não havia cinemas por perto, então só podia ver filmes na TV. Nos anos 70, quando começou o boom do ocultismo, também vi *O Exorcista* na TV. Então, assisti a muitos filmes de ocultismo, como *Suspiria*, de Dario Argento, por exemplo” (ITO, 2019a).

¹³ De acordo com Geoffrey Galt Harpham: “O grotesco é um conceito sem forma: a palavra quase sempre modifica nomes indeterminados como monstro, objeto ou coisa. Como substantivo, implica que um objeto ou ocupa várias categorias ou que fica entre categorias; implica a colisão de outros substantivos, a impossibilidade de encontrar um sinônimo, nada mais” (HARPHAM, 2006, p. 3).

¹⁴ O texto completo sobre o verbete informe é: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não daria mais os significados, mas as tarefas das palavras. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um determinado significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direito em nenhum sentido e se espalha por toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria de fato necessário, para os acadêmicos serem felizes, que o universo ganhasse forma. A filosofia inteira não tem outro objetivo: trata-se de colocar um casaco no que existe, um casaco matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe” (BATAILLE, 1970, p. 217).

¹⁵) Como o informe, o *Ma* é esquivo às definições. De acordo com Araki Isozaki: “tudo o que cruza, preenche, se projeta ou liga ambas extremidades do *Ma* entre dois mundos separados é chamado *hashi*: este lado *versus* aquele lado, o mundo secular *versus* o mundo espiritual, níveis superiores *versus* níveis inferiores, o prato *versus* a boca e assim por diante” (ISOZAKI, 1968, p. 25).

¹⁶ De acordo Christine Greiner: “A primeira pergunta que acomete quem pesquisa o *Ma* é como lidar com algo que resiste a ser algo, existindo apenas como possibilidade. Quando o *Ma* finalmente ganha existência (e pode ser percebido) já passa a existir de outro modo, nunca como coisa, mas como ação. Uma ação do espaço, uma ação do tempo que provoca novas conexões signícas. O *Ma* caracteriza-se, assim, como uma espécie de resistência inata para ser nome e coisa, e como uma aptidão infinita para a ação” (GREINER, 2012, p. 7).

¹⁷ “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).

¹⁸ É interessante observar que as espirais que o pai de Kirie marca nas superfícies dos vasos são semelhantes às de algumas cerâmicas e de estátuas em forma humanoide, conhecidas como *Dogū* (“estatueta de barro”), do período Jōmon (10,500 – 300 a.C.). Tal relação, de certa maneira, sugere a espiral como uma presença ancestral, pré-histórica, não determinada pelo tempo histórico, e, portanto, livre de explicações que poderiam condicioná-la somente ao momento em que a trama se desenvolve em *Uzumaki*.

¹⁹ Com relação a essa repetição, podemos fazer um paralelo com as reflexões de Friedrich Nietzsche sobre o “eterno retorno” e a maneira como Junji Ito explora a espiral em seu mangá: “este meu mundo dionisíaco do criar eternamente a si mesmo, do destruir eternamente a si mesmo, este mundo misterioso da dupla volúpia, este meu 'além de bem e mal', sem fim, se não há um fim na felicidade do círculo, sem vontade, se não há boa vontade no anel que torna a si mesmo – vós quereis um nome para este mundo?” (NIETZSCHE, 2011, p. 512-513).

²⁰ De acordo com Ronald B. Epstein, *kalpa* é “uma unidade indiana de tempo, um aeon, período cíclico cósmico” (EPSTEIN, 2003, p. 229).