



Análise do Grotesco em Uzumaki¹

Analysis of the Grotesque in Uzumaki

Amanda Mansur Custódio NOGUEIRA²
Ceres Maria Barbosa LOPES³

Resumo

Este artigo investiga a manifestação do grotesco no mangá *Uzumaki* (2020), de Junji Ito, a partir dos aportes teóricos de Wolfgang Kayser, Muniz Sodré e Raquel Paiva. A pesquisa adota abordagem qualitativa e analisa três capítulos da obra — “Hélixmania”, “Caracol” e “Caos: Continuação e Fuga” — à luz das categorias escatológica e teratológica do grotesco. O estudo tem como objetivos compreender o conceito de grotesco, identificar suas variações e examinar como esses elementos se articulam na composição estética do mangá, tanto em sua narrativa textual quanto visual.

Palavras-chave: Grotesco. Uzumaki. Categoria estética.

Abstract

This article investigates the manifestation of the grotesque in the manga *Uzumaki* (2020), by Junji Ito, based on the theoretical contributions of Wolfgang Kayser, Muniz Sodré, and Raquel Paiva. The research adopts a qualitative approach and analyzes three chapters of the work — “Helixmania,” “Snail,” and “Chaos: Continuation and Escape” — in light of the eschatological and teratological categories of the grotesque. The study aims to understand the concept of the grotesque, identify its variations, and examine how these elements are articulated in the aesthetic composition of the manga, both in its textual and visual narrative.

Keywords: Grotesque. Uzumaki. Aesthetic category.

Introdução

O que pode ser considerado grotesco? O termo remete a deslocamentos de sentido, situações absurdas ou à desarmonia estética — elementos capazes de provocar riso,

¹ Artigo produzido a partir de um trabalho apresentado no Intercom Nordeste 2025/2024, no Grupo de Trabalho, A Linguagem dos Quadrinhos: Epistemologia da Comunicação entre Quadros.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora do Curso de Comunicação social da UFPE-CAA. E-mail: amanda.nogueira@ufpe.br

³ Graduanda do Curso de Comunicação Social da UFPE-CAA. E-mail: ceres.lopes@ufpe.br



horror, espanto ou repulsa. Embora seu estudo seja amplo, ainda são escassas as pesquisas sobre sua aplicação no universo dos quadrinhos (Rodrigues, 2023). A discussão desse conceito mostra-se especialmente relevante na obra do mangaká Junji Ito, cuja produção está profundamente marcada por elementos grotescos.

Enquanto recurso estético e conceitual, o grotesco constitui um elemento recorrente na literatura e nas artes visuais. Autores como Kayser (1957) e Sodré e Paiva (2002) exploram o termo como expressão de ruptura e subversão de padrões formais e narrativos. Nesse sentido, o mangá *Uzumaki* (2020), de Junji Ito, destaca-se por articular o grotesco por meio da figura da espiral, que opera como símbolo central de horror e estranhamento ao longo da narrativa.

Este artigo tem como objetivo analisar as manifestações do grotesco em *Uzumaki*, com ênfase nas categorias escatológica e teratológica propostas por Sodré e Paiva. Busca-se compreender como os elementos visuais e narrativos da obra contribuem para a construção de um horror peculiar — ao mesmo tempo repulsivo e fascinante.

A análise fundamenta-se nos aportes teóricos de Kayser (1957) e de Sodré e Paiva (2002), aliados à observação crítica de imagens específicas do mangá que exemplificam essas categorias. O texto está estruturado em três seções: inicialmente, apresenta-se o referencial teórico sobre o grotesco; em seguida, realiza-se a análise da obra *Uzumaki*; por fim, são discutidas as considerações finais.

Fundamentos teóricos para a análise do grotesco

Wolfgang Kayser é um dos principais autores que discutem a concepção e a trajetória do grotesco nas artes e na literatura, abordando o conceito sob uma perspectiva sarcástica, pessimista e irônica. A autora Fernanda Lima (2016) foi utilizada para sintetizar a concepção de Kayser sobre o grotesco, oferecendo uma interpretação que contribui para a compreensão do conceito no contexto desta análise.

O autor Wolfgang Kayser, em seu livro *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura* (1986), oferece uma importante base teórica para essa discussão. Segundo Kayser, o grotesco é um fenômeno mais antigo que sua própria denominação, e uma análise completa do conceito deveria abranger não apenas a arte europeia, mas também manifestações artísticas da China, dos etruscos, dos astecas e da literatura grega, entre outras expressões poéticas (Kayser, 1957, p. 12). O grotesco se difundiu por diversos países europeus no século XVI, mas sua nomenclatura tem origem na palavra italiana



grotta, que se refere a monumentos encontrados em grutas. No final do século XIX, na Itália, o grotesco ganhou destaque nos países transalpinos, sendo amplamente explorado na ornamentação de pinturas, gravuras e outras formas de arte. O termo *grotesco* passou, então, a designar um estilo artístico ornamental estimulado na Antiguidade.

Esses elementos estavam presentes não apenas na arquitetura e nas artes gráficas, mas também em utensílios e joias. Segundo Kayser, a ornamentação grotesca, enquanto forma artística específica, possui estrutura e motivação próprias. No entanto, isso não significa que tenha uma configuração linear, pois seu estilo foi modificado ao longo do tempo, especialmente no século XVI, quando surgiu a variação conhecida como *Rollwerk* (Kayser, 1957, p. 20).

O estudo da arte distingue três tipos principais de ornamentação, cada um com autonomia em sua concepção. A primeira é a ornamentação mourisca, caracterizada por um traçado delicado, geralmente plano, sem perspectiva, sobre um fundo uniforme (preto ou branco). Seus motivos são exclusivamente folhas estilizadas e gavinhas. Em contraste, o arabesco se apresenta em perspectiva, possuindo uma estrutura tectônica, ou seja, com uma noção clara de planos superiores e inferiores. É um estilo mais preenchido e utiliza elementos ornamentais inspirados na natureza, como folhas, flores e gavinhas, além de, ocasionalmente, incorporar figuras do reino animal. O arabesco não é de proveniência árabe; estudos recentes indicam que pode ter raízes na arte decorativa greco-romana (Kayser, 1957, p. 22).

A fusão entre o animalesco e o humano, bem como o monstruoso, se apresenta como uma das características essenciais do grotesco. Essa mistura já pode ser percebida no primeiro documento em língua alemã, quando o autor Fischart, em sua tradução de *Geschichiklitterung* (um esboço de histórias, 1575), menciona vasos, receptáculos e caixas com formatos extravagantes, excêntricos, grotesco-grutais e fantásticos [...], semelhantes aos que ainda hoje podem ser encontrados em farmácias [...]. Em suas referências, Fischart faz uma longa enumeração de monstruosidades associadas a práticas carnavalescas e representações do diabo, expressando livremente seu desagrado diante de deformações ridículas, afetadas e, muitas vezes, assustadoras. O grotesco, marcado pela mistura de diferentes domínios, pelo desordenado e pelo desproporcional, também aparece em documentos antigos da língua francesa (Kayser, 1957, p. 24).

Kayser, em sua pesquisa sobre o conceito de grotesco, destaca a influência do grotesco romântico, caracterizado pelo sarcasmo, pessimismo e ironia. Ele enfatiza sua vertente trágica ou romântica, na qual o riso se manifesta como um sintoma do medo, da



impotência e do desespero humano diante de seres sobrenaturais que invadem nosso mundo, ou ainda como uma reação irônica frente a uma realidade transformada em uma tragédia de marionetes (Lima, 2016, p. 16). Kayser afirma que a caricatura, com sua produção desprovida de beleza e marcada por intensa desproporção, constituía uma autêntica força modeladora da arte. Esse conceito abalou a noção tradicional de arte, até então fundamentada na ideia de reprodução da natureza bela e na sua elevação idealizante. O autor citado por Kayser, Wieland, buscou definir o caráter e a tipologia do caricaturesco, classificando-o em três gêneros:

1: As verdadeiras onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme, tal como a encontra. 2: As exageradas, onde com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede um modo tão análogo ao da natureza, que o original continua sendo reconhecível. 3: As inteiramente fantásticas, ou a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor despreocupado com a verdade e a semelhança se entrega a uma imaginação selvagem, e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas (Kayser, 1957, p. 30).

No idioma francês, o termo “grotesco” é utilizado para designar os dois primeiros tipos descritos por Wieland, ainda fortemente enraizados na realidade. A relação entre o grotesco e o caricatural, no entanto, difere em certa medida da perspectiva estabelecida por esse autor, que considerava a caricatura e a sátira como próximas ao grotesco, podendo até mesmo preparar o terreno para sua manifestação. As formas artísticas mais amplas, como o ciclo gráfico, o drama ou o romance, demonstram como o grotesco pode emergir com facilidade dentro de representações cômicas, caricaturescas ou satíricas. Entretanto, enquanto fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura humorística ou da sátira tendenciosa — por mais amplas que sejam as transições entre eles e por mais justificadas que sejam as dúvidas em casos específicos (Kayser, 1957, p. 40).

Os autores Muniz Sodré e Raquel Paiva também contribuem para a compreensão do grotesco ao sistematizar características recorrentes do conceito, categorizando suas manifestações por meio de nomenclaturas que auxiliam na identificação de suas expressões na arte. Os autores abordam a relação entre o belo e o feio dentro dessa lógica conceitual. Desde a Grécia Antiga, a ideia de beleza ora se manifestava como expressão de simetria e conciliação entre opostos, ora como uma tensão equilibrada entre elementos contrastantes. Na tradição grega, havia duas formas de beleza: *To Kalón*, associado ao



belo estético, harmonioso e decorativo; e *To Prépon*, ligado à beleza efetiva, relacionada ao saber, ao poder persuasivo e à aplicação prática (Sodré e Paiva, 2014, p. 17).

Essa mesma categorização estava presente na cultura romana, que distinguia entre *Pulchrum*, referente ao belo harmonioso e decorativo, e *Decorum*, que representava aquilo que convém — ou seja, uma concepção política da beleza. A ideia de beleza, portanto, estava ligada à ética e à noção de uma vida ideal, na qual o belo e o bom se conciliavam. Com Kant, já na modernidade, o belo passa a ser entendido como um valor estético, definido como objeto de prazer universal e desinteressado. No entanto, essa concepção se distancia da objetividade, pois passa a depender da percepção subjetiva (Sodré e Paiva, 2014, p. 18).

Apesar da ênfase kantiana, mencionada pelos autores, a relação entre beleza e política ainda pode ser observada em alguns movimentos modernos, como a cultura barroca, voltada para a ação e para a finalidade prática e operativa. Na sociedade contemporânea, a experiência estética atinge um novo nível em relação aos períodos anteriores, sendo marcada pela fragmentação dos valores. Esse cenário levou alguns estudiosos a falarem em uma “estética difusa”, que influencia a maneira como o belo é atualmente percebido (Sodré e Paiva, 2014, p. 18).

O feio, tradicionalmente associado ao que é mau, não deve ser visto meramente como o oposto do belo. Enquanto este era considerado sinônimo do bom, o feio não se resume à ausência de qualidades positivas, como proporção ou harmonia. Ele possui suas próprias características estéticas e exige um processo específico de criação, não se reduzindo apenas ao negativo do belo. Nesse sentido, trata-se não apenas do feio, mas também do grotesco — forma de expressão que, muitas vezes, nos confunde com suas manifestações fantásticas e imaginativas, e quase sempre nos provoca riso (Sodré e Paiva, 2014, p. 19).

O grotesco, frequentemente associado ao universo onírico e presente em diversas manifestações artísticas, desempenha também um papel significativo na arquitetura barroca. A centralidade do corpo nas expressões grotescas leva à reflexão sobre o barroco, conforme aponta Deleuze. Segundo o autor, a alma barroca mantém uma relação complexa com o corpo: “sempre inseparável dele, a alma encontra, no corpo, uma animalidade que a aturde, que a embarça nos recônditos da matéria, mas também uma humanidade orgânica e cerebral, o grau de desenvolvimento que lhe permite elevar-se”.

Mas para onde essa elevação conduz? Para além das transformações da matéria corporal, rumo a um progresso ou a uma razão que justifique o mundo criado pelo Deus



cristão. No entanto, ao contrário do barroco, que busca restaurar a razão clássica ou sustentar uma moral progressista, o grotesco funciona por catástrofe. Ele se manifesta como uma mutação brusca, uma quebra abrupta da forma canônica, uma deformação inesperada. Por essa razão, o grotesco se aproxima mais do maneirismo, expressão característica do período de transição entre a arte renascentista e o barroco propriamente dito (Sodré e Paiva, 2014, p. 26).

A *maniera*, cujo lema era “se não sabe espantar, aprenda”, valorizava mais a espontaneidade imaginativa dos modos de ser e a fluidez dos acontecimentos do que um essencialismo lógico dos atributos. Essa mobilidade permitia a revelação do aspecto monstruoso das coisas. No grotesco, o observador deixa de estar posicionado na perspectiva barroca tradicional, como no *Juízo Final* de Tintoretto, onde os bem-aventurados, situados acima, escutam os gritos dos condenados abaixo. Em vez disso, o grotesco subverte, mostrando que até os bem-aventurados podem se perder e que, independentemente das diferenças entre os modos de ser, todos compartilham o mesmo plano.

Essa revelação não é motivada pelo ressentimento, mas assume um tom ferozmente sarcástico, como se aquilo que é considerado inferior zombasse do que se presume superior. No labirinto narrativo das cenas pintadas, marcadas pelo hibridismo entre o humano e o animal, os mundos sugeridos não são meramente virtuais ou compossíveis, como no barroco, mas reais em sua alteridade inquietante. Essa alteridade desafia o conceito de existência, ao oferecer uma imagem que rompe com a pretensa univocidade de sentido. O desafio se manifesta no disparate, na hibridização caótica e na forma que se expande sem contenções para o outro — o estranho (Sodré e Paiva, 2014, p. 27).

Além disso, a dissertação de mestrado de Danilo Andrade, *Espirais da Interpretação: O Horror e o Grotesco em Uzumaki* (2017), é relevante por oferecer uma análise técnica da obra, fundamentada na leitura dos quadrinhos orientais. Tal abordagem permite compreender a construção narrativa tanto textual quanto visual. Já a biografia de Junji Ito, intitulada *Buracos da Estranheza*, lançada em 2024 pela editora Pipoca e Nanquim, aprofunda sua trajetória como autor, revelando suas inspirações para a criação dos personagens e da história. A obra também oferece reflexões e orientações sobre como construir personagens e atmosferas marcadas pela estranheza — aspectos que dialogam diretamente com as sensações de repulsa e inquietação características de suas narrativas, alinhando-se, assim, à estética do grotesco.

Grotesco em Uzumaki

O autor Junji Ito nasceu em 1963, na cidade de Nakatsugawa, província de Gifu, no Japão. Ele teve seu primeiro contato com o gênero de terror por influência de suas irmãs, admiradoras do renomado mangaká Kazuo Umezu, uma das principais inspirações de Ito na criação de seus próprios mangás. Com uma vasta produção ao longo da carreira, Junji Ito consolidou-se como um dos autores de horror mais célebres do Japão, sendo amplamente reconhecido tanto no Oriente quanto no Ocidente — inclusive no Brasil, onde suas obras são publicadas com grande sucesso. Segundo a sinopse oficial, *Uzumaki* (2020) apresenta uma trama na qual eventos grotescos passam a ocorrer na pacata cidade de Kurôzu. Acompanhamos, então, as situações bizarras enfrentadas pela protagonista Kirie Goshima e seu namorado, Shuichi.

Em *Uzumaki*, o leitor é conduzido a um universo de horror cósmico, no qual os problemas vivenciados pelos personagens giram em torno da figura da espiral. A narrativa se inicia com uma vinheta em enquadramento aberto que, à primeira vista, apresenta o cenário geral da história: a cidade de Kurôzu. A importância do ambiente é enfatizada tanto pelas vinhetas paisagísticas quanto pela fala da protagonista Kirie: “O que venho contar agora são os estranhos acontecimentos que aqui se deram.” Associadas às imagens, essas palavras indicam que os eventos sobrenaturais estão diretamente vinculados à forma da espiral, com o propósito de provocar horror no leitor (Andrade, 2017, p. 88). A presença da espiral torna-se evidente já na página dupla inicial, em que é possível observar as nuvens do céu formando redemoinhos e a grama ao redor se enrolando em espirais.

Figura 1 e Figura 2: Kirie observando a paisagem.



Fonte: Uzumaki, 2020, p 7-9.



Em *Uzumaki*, o horror se manifesta desde o início por meio do estranho: os acontecimentos incomuns, a fala de Kirie e o comportamento perturbador do Sr. Saito, pai de Shuichi Saito, namorado da protagonista. Ele passa a preocupar a todos com sua crescente obsessão pela espiral, sendo frequentemente visto observando caracóis, colecionando objetos inusitados e utilizando roupas com estampas de vórtices. Embora, à primeira vista, esses comportamentos possam não parecer alarmantes ao leitor, são percebidos como anômalos pelos demais personagens.

Shuichi estuda na cidade vizinha, Midoriyama, e retorna diariamente para Kurôzu, onde costuma ser recepcionado por Kirie. Durante esses encontros, compartilha com a namorada sua teoria de que estão vivendo sob uma maldição relacionada à espiral. Em um desses momentos, comenta: “O mar de Midoriyama, a cidade vizinha, não é tão sombrio quanto o daqui. Aquele farol preto também é nefasto. Os montes que se erguem sorrateiramente por trás. As ruas, todas cheias de bifurcações... tudo isso fica revirando os meus nervos” (*Uzumaki*, 2020, p. 21). Ou seja, o estranho não se limita ao comportamento de seu pai, mas também se manifesta na maneira como Shuichi percebe a paisagem natural da cidade (Andrade, 2017, p. 90).

Nesse contexto, ocorre uma mudança significativa na composição visual das páginas do mangá. As vinhetas, que em grande parte da obra aparecem sobre fundo branco (tornando também brancas as sarjetas), passam a ser apresentadas sobre fundo preto em momentos específicos, como nas cenas que mostram a coleção de espirais do Sr. Saito. O autor, assim, recorre ao contraste visual — recurso típico das histórias em quadrinhos — para marcar diferenças narrativas. Esse contraste entre páginas de fundo branco e fundo preto indica, em primeiro lugar, a oposição entre o que é recorrente e o que é pontual; em segundo, pode remeter à alternância temporal, como entre passado e presente.

Isso se observa, por exemplo, quando Shuichi relata os comportamentos do pai a Kirie: “Ele está completamente obcecado por essa nova mania... parou de trabalhar e fica enfurnado no escritório” (*Uzumaki*, 2020, p. 25). Em seguida, na página posterior, vemos o pai com os objetos espiralados, e o fundo negro da cena funciona como uma espécie de “assinatura visual” que marca uma linha temporal distinta, semelhante a um flashback — reforçada tanto pelo discurso dos personagens quanto pela alternância dos planos de fundo. Esse recurso visual, que diferencia presente e passado por meio da cor de fundo, também aparece em outras obras do gênero (Andrade, 2017, p. 91).

Figura 3 e Figura 4: Shuichi fala para Kirie a obsessão do seu pai pela espiral.



Fonte: Uzumaki, 2020, p. 25. p. 26.

Além disso, serão utilizadas duas categorias estéticas do grotesco, discutidas por Sodré e Paiva, para identificar de que maneira o mangá se insere nesse universo conceitual e expressivo. Desse modo, manifestam-se em *Uzumaki* os tipos grotesco escatológico e teratológico. No primeiro capítulo, intitulado “Hélixmania”, o Sr. Saito demonstra uma obsessão crescente pela espiral. Ele chega a encomendar ao pai de Kirie a produção de um prato com o padrão de redemoinho. Mais tarde, porém, afirma à família que não precisa mais de objetos com espirais, pois descobriu que o próprio corpo pode se tornar uma espiral. Em uma cena perturbadora, Kirie, ao chegar à casa de Shuichi para entregar a encomenda, ouve do Sr. Saito que o prato não é mais necessário, pois agora acredita que as espirais devem ser criadas pelas próprias pessoas — momento em que ele decide formar uma espiral com a própria língua.

Figura 5: Sr. Saito produz a espiral com a língua.



Fonte: Uzumaki, 2020, p. 39.

Na imagem, é possível observar a língua coberta de saliva, o que remete às secreções típicas do grotesco escatológico. Além disso, há o uso da deformidade corporal, com a língua representada em proporções exageradas, provocando desconforto visual no

leitor. O layout da página contribui para a fluidez da ação: vemos Kirie se assustando com a performance do Sr. Saito e, em seguida, deixando a encomenda cair no chão. As ranhuras ao fundo do terceiro quadro reforçam o dinamismo da cena e intensificam o impacto do susto vivido pela personagem. Ao final do capítulo, o pai de Shuichi morre. Durante o funeral, Shuichi revela à namorada o verdadeiro motivo da morte, contrariando a versão aceita por todos, de que ele teria caído da escada. O garoto relata que, ao perceberem o agravamento do estado mental do Sr. Saito, ele e sua mãe decidiram interná-lo em um hospital psiquiátrico. No entanto, ao procurarem por ele em casa, encontraram uma grande bacia de madeira no escritório. Ao abrirem a tampa, depararam-se com o corpo do Sr. Saito contorcido dentro do recipiente, moldado em forma de espiral.

Figura 6: Sr. Saito contorcido em espiral.



Fonte: Uzumaki, vol. único, 2020, p. 43-44.

Essa imagem se tornou uma das mais conhecidas da obra devido ao forte estranhamento que provoca. O *body horror* manifesta-se de forma marcante na figura do Sr. Saito, cujo corpo aparece contorcido e deformado para se assemelhar a uma espiral. Shuichi explica que seu pai quebrou todos os ossos do próprio corpo para alcançar tal forma. A cena é apresentada em uma página dupla — recurso utilizado para causar maior impacto visual e emocional. As páginas anteriores conduzem o leitor de maneira pausada, quadro a quadro, criando suspense enquanto a mãe do garoto abre a tampa da bacia, preparando o terreno para a revelação chocante na página seguinte, onde se observa a deformação extrema do pai. O desconforto gerado por essa imagem está relacionado tanto à distorção grotesca do corpo humano quanto ao contexto narrativo: o Sr. Saito estava tão obcecado pela espiral que se submeteu voluntariamente a uma morte dolorosa e perturbadora em nome dessa obsessão.

Ademais, o grotesco teratológico e escatológico se manifesta de forma intensa no capítulo “Caracol”, no qual acompanhamos o personagem Katayama, que passa a

frequentar a escola apenas em dias de chuva e chega constantemente atrasado. Durante as aulas de vôlei, sua lentidão para sacar irrita alguns colegas, que decidem praticar bullying, retirando suas roupas à força. Nesse momento, os alunos percebem uma mancha em forma de espiral nas costas de Katayama, que logo começa a crescer, formando um inchaço cada vez mais evidente. Com o passar dos dias, o garoto sofre uma transformação completa, assumindo a forma de um caracol, sendo então colocado em um cercado pela própria turma.

Posteriormente, seu agressor, Tsumura, também passa pela mesma mutação e é transferido para o mesmo espaço que Katayama. Após perderem a consciência humana, os dois começam a se reproduzir e, eventualmente, fogem do cercado.

Figura 7: Katayama se transformando em caracol.



Fonte: Uzumaki, vol. único, 2020, p. 250.

O aspecto grotesco teratológico da imagem começa com o próprio design de Katayama, que difere visivelmente dos demais personagens. Seu corpo é mais robusto e sua expressão facial, marcada por um sorriso constante, permanece mesmo durante sua transformação gradual. Personagens como Katayama, tanto em animês quanto em algumas obras ocidentais, são frequentemente retratados como figuras excêntricas ou ingênuas, o que os torna alvos recorrentes de bullying. A escolha estética de Junji Ito para a aparência de Katayama pode dialogar com esse estereótipo, associando-o à figura do caracol para acentuar a monstruosidade e o nojo provocados por sua metamorfose. No aspecto escatológico, destaca-se sua pele constantemente molhada, uma vez que ele só comparece à escola em dias chuvosos. Isso confere à sua aparência um aspecto ensebado e desagradável. Quando sua transformação em caracol se completa, essa impressão se intensifica com a presença de uma pele mucosa, semelhante à do animal, acentuando ainda mais o efeito de repulsa visual.

Outro capítulo que exemplifica o grotesco escatológico é “Caos: Continuação e Fuga”, situado já nos momentos finais da obra. No primeiro segmento, acompanhamos Kirie, seu irmão Mitsuo, Shuichi e a jornalista Maruyama, que tentam encontrar abrigo na cidade de Kurôzu, agora completamente deteriorada pela influência da espiral. No percurso, encontram-se com três indivíduos que, também tentando escapar, mostram-se gradualmente consumidos pela loucura provocada pela forma espiral. Esses sujeitos manifestam comportamento canibal, desejando devorar os humanos transformados em caracóis — vítimas da maldição que se espalha. A própria Maruyama e outros personagens acabam se transformando, inclusive Mitsuo. Em meio à fome extrema, os personagens chegam a comer o cadáver de um humano-caracol, em uma cena carregada de repulsa e desconforto tanto visual quanto moral, típica do grotesco escatológico.

Na segunda parte, os mesmos personagens seguem tentando escapar da cidade por uma trilha que leva à montanha. Durante a jornada, reencontram os três indivíduos do capítulo anterior, que alegam novamente desejar fugir. Entretanto, ao perceberem que Mitsuo está se transformando em caracol, demonstram a intenção de devorá-lo. A tensão culmina quando um dos companheiros, também em processo de transformação, completa sua conversão, sendo brutalmente devorado por um dos outros. A cena reforça a degradação humana provocada pela maldição e expõe os limites da sobrevivência, evidenciando os horrores físicos e morais que a espiral impõe.

Figura 8: Personagens comem um homem caracol.



Fonte: Uzumaki, vol. único, 2020, p. 523.

Figura 9: Personagem como um homem caracol vivo.



Fonte: Uzumaki, vol. único, 2020, p. 543.

Na primeira imagem, o elemento incômodo reside na escatologia explícita da cena: três personagens devoram o corpo degradado de um homem-caracol. A figura, antes humana, encontra-se em estado de decomposição, coberta por muco — uma excreção típica dos caracóis —, que um dos personagens consome diretamente. A obsessão pela espiral e a fome extrema levam esses indivíduos a cometerem esse ato grotesco, marcado pela indiferença diante da condição anterior da vítima. O desconforto se intensifica ao perceber que se trata de um ser outrora humano, agora reduzido a um corpo disforme e mucoso.

Segundo a biografia de Junji Ito, o autor revela que seu medo reside no próprio corpo humano — essa estrutura que carrega a mente e os pensamentos. Para ele, o que realmente assusta é a transformação do corpo em algo incompreensível e inexplicável, uma criatura cuja mente ainda existe, mas escapa à racionalidade (Ito, 2023, p. 254). Essa concepção é intensamente expressa na segunda imagem, em que um personagem devora um homem-caracol ainda vivo. A monstruosidade do ato revela uma transformação psíquica extrema, em que o indivíduo perde traços de humanidade e se aproxima do irracional, tornando-se ele próprio uma figura grotesca e temida. (*Nota: Ito também relata que a ideia de Uzumaki surgiu a partir da observação de uma pessoa excêntrica*).

Por fim, é importante destacar a forma como os demais personagens, afetados pela maldição da espiral, tornam-se estranhos em suas atitudes. Shuichi é o único que parece ter plena consciência dos fenômenos causados pela espiral. Ele alerta constantemente sua namorada, Kirie, sobre os eventos bizarros e, em diversas ocasiões, tenta convencê-la a deixarem a cidade. No entanto, mesmo tendo presenciado situações como a contorção da língua do Sr. Saito em forma de espiral, Kirie ainda considera exageradas as suspeitas de Shuichi e reluta em aceitar que ambos estejam sendo afetados pela maldição.



Ao longo da obra, Shuichi torna-se cada vez mais apático, como se sentisse a espiral dominá-lo gradualmente, enquanto sua consciência sobre a gravidade dos acontecimentos se intensifica. Já Kirie, apesar de inicialmente reagir com horror às situações, passa a agir como se nada estivesse realmente acontecendo — como se ainda duvidasse da seriedade do que vivencia. Os demais habitantes da cidade também adotam comportamentos semelhantes: não cogitam deixar Kurôzu, tampouco demonstram desejo de compreender o fenômeno ou reagir com pânico. Ao contrário, comportam-se com indiferença, como se os eventos bizarros já fizessem parte de uma nova normalidade.

Essa atitude dos personagens também se relaciona com o grotesco, pois subverte a expectativa emocional diante do estranho. Espera-se que o grotesco provoque pavor, nojo ou riso nervoso, mas em *Uzumaki* prevalece a passividade, o que potencializa o estranhamento. Kayser (1986) observa que o grotesco é uma estrutura que só se realiza plenamente quando o familiar se revela, de maneira abrupta, como estranho e sinistro. Em sua análise, o autor afirma que o grotesco não se baseia no medo da morte, mas na angústia de viver em um mundo onde a segurança e a familiaridade se mostram, repentinamente, falsas e ilusórias. O impacto do grotesco, portanto, está na surpresa e no inesperado.

Nesse sentido, Kurôzu, que inicialmente parece uma cidade interiorana comum do Japão, torna-se gradualmente inquietante à medida que os eventos se intensificam. As reações dos personagens, muitas vezes indiferentes ou apáticas, rompem com a lógica do cotidiano. Ao contrário dos demais, Shuichi não consegue se adaptar a essa aparente normalidade e se torna, progressivamente, o único personagem que age com coerência diante da ameaça, refletindo a angústia existencial de viver em um ambiente deformado pela espiral.

Considerações finais

A análise de *Uzumaki* permitiu identificar como o grotesco se manifesta de forma intensa na narrativa visual construída por Junji Ito. A espiral, símbolo central do horror na obra, atua como elemento que articula repetição, caos e obsessão, funcionando também como vetor de deformações físicas, psíquicas e sociais que resultam em imagens profundamente perturbadoras. Os capítulos analisados evidenciam categorias específicas do grotesco, como o teratológico e o escatológico, nas quais os corpos se retorcem,



degeneram e secretam fluidos, desafiando os limites do que é considerado humano e aceitável.

A estética do horror desenvolvida por Ito é intensificada pelo seu traço minucioso e pela organização rítmica das vinhetas, que contribuem para uma imersão visual e sensorial do leitor no desconforto narrativo. Corpo e tempo são reconfigurados ao longo da obra, criando um universo distorcido e inquietante. A forma como a narrativa conduz o leitor por uma espiral de eventos desconexos e absurdos evidencia a vulnerabilidade da condição humana diante de forças inexplicáveis e incontroláveis. Nesse percurso, emerge um sentimento de angústia e estranhamento, resultado do confronto com o desconhecido e com a ruptura da ordem natural.

Referências

ANDRADE, Danilo. **Espirais da interpretação: o horror e o grotesco em Uzumaki**. 2017. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2017.

ITO, Junji. **Buracos da Estranheza**. 1. ed. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2024.

ITO, Junji. **Uzumaki**. 3 ed. São Paulo: Devir, 2020.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva: 1957.

LIMA, Fernanda. **Do grotesco: etimologia e conceituação estética**. Revista InterteXto, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 9, n.1, p. 1-18, mar. 2016./ISSN: 1981-0601.

RODRIGUES, Márcio. **A estética do grotesco na arte e narrativa de mangás**. Universidade Federal do Pará. Palíndromo, Florianópolis, v. 15, n. 36, p. 01-28, jun.-set. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234615362023e0009>.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.