



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 22 – Ano XI – 10/2022
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Sensibilidade e a face Anômala: o grotesco e a cultura digital na Perspectiva Bakhtiniana

Ma. Liliane Elise Souza Neves
Mestre em Educação Em Ciências: Química da Vida e Saúde- UFRGS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRG/RS - Brasil
Doutorando em Educação Em Ciências: Química da Vida e Saúde- UFRGS
<http://lattes.cnpq.br/2236091796176540>
E-mail: lilianeneves21@gmail.com

Profa. Dra. Cíntia Inês Boll
Mestre em Educação - UFRGS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRG/RS - Brasil
Doutorado em Educação Em Ciências: Química da Vida e Saúde- UFRGS
Docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/8692511113159017>
E-mail: cintiaboll@gmail.com

Resumo: Neste artigo buscou-se discorrer sobre as Anomalias Craniofaciais caminhando em paralelo a três perspectivas do Grotesco: Grotesco Medieval/Realismo Grotesco, Grotesco Romântico e Grotesco Realista (Modernista/Realista). Metodologia: Toda a discussão será principalmente embasada nas Obras de Mikhail Bakhtin: A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais e na obra Para a Filosofia do ato responsável. Resultados e Discussão: Discorrer sobre o grotesco, é navegar sobre um mar de saberes, preenchendo lacunas trazendo em si a academicidade da carnavalização e mostra, que diferentemente, do valor semântico que a palavra pode trazer. A compreensão do grotesco comunica-se com a humanidade e em suas imperfeições deparando-se com as Anomalias Craniofaciais, que marcam a face. Considerações Finais: O grotesco mostra-se cheio de possibilidades, ligando-se às emoções, mas também está conectando constructos maiores, que formam saberes,

compartilham informações e conhecimento, propiciam acessibilidade, nas redes sociais, e também nos serviços de saúde, porquanto as Anomalias Craniofaciais são um problema de Saúde Pública.

Palavras-chave: Anormalidades Craniofaciais. Bakhtin. Cultura Digital. Rede Social. Tecnologia Digital.

Abstract: In this article we sought to discuss Craniofacial Anomalies going in parallel with three perspectives of the Grotesque: Medieval Grotesque/Grotesque Realism, Romantic Grotesque and Realistic Grotesque (Modernist/Realistic). Methodology: The entire discussion will be mainly based on the Works of Mikhail Bakhtin: Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance: The context of François Rabelais and the work For the Philosophy of the Responsible Act. Results and Discussion: Discussing the grotesque is navigating a sea of knowledge, filling gaps, bringing with it the academicity of carnivalization and showing, differently, the semantic value that the word can bring. The understanding of the grotesque communicates with humanity and in its imperfections, encountering Craniofacial Anomalies, which mark the face. Final Considerations: The grotesque is full of possibilities, connecting to emotions, but it is also connecting larger constructs, which form knowledge, share information and knowledge, provide accessibility, in social networks, and also in health services, as Craniofacial anomalies are a public health problem.

Keywords: Bakhtin. Craniofacial Abnormalities. Digital Culture. Digital Technology. Networking Social.

Introdução

Conceitos variam de acordo com o tempo. Anomalias, mídias móveis, cultura e a própria definição do grotesco ganham sentidos diferentes quando olhados sob a ótica do tempo. Pois o tempo por definição, é mais que um traçado na história, o passado é o que não é mais, o futuro, o que ainda não é, e o presente é o que é. Mas o instante presente, quando percebido, já passou (BERGSON, 1972). O tempo não é uma régua sobre o espaço, mas dialoga com a duração, e a duração discorre muito mais sobre o que é sentido e vivenciado, remetendo-nos às experiências vividas de forma única por aqueles que as experienciaram do que sobre aqueles que na rota do tempo contaram sobre.

A indivisibilidade da continuidade define o tempo. A sucessão temporal é uma mudança, fluxo contínuo incessante, uma transformação ininterrupta. Os acontecimentos não são os mesmos, ainda que houvesse repetição. A mudança é constitutiva do real, não havendo, assim, uma essência que permaneceria inalterada, uma identidade permanente por trás das mudanças (COELHO, 2004). As

mudanças que ocorrem, ocorrem em um frenesi cíclico, como uma roda que incansavelmente continua a girar. Muito do que se vê no passado da humanidade, continua a ser realidade na contemporaneidade de nossas sociedades, inseridas na Convergência de uma Cultura Digital e influenciados por um olhar muitas vezes enviesado.

E nessa conjuntura, a Cultura Digital, encontra-se tanto entre o intercâmbio de informações pessoais quanto a livre circulação. Essa relação interdependente entre Cultura Digital e intercâmbio de informações envolve diretamente não só a participação de cada indivíduo como também proporciona múltiplas funções dinâmicas entre todos os elementos do processo, máquinas, tecnologias e indivíduos em simbiose simultânea: em fluxo. Esse fluxo, que é comunicativo e típico da Cultura Digital acaba por produzir seus próprios modos de experimentar o mundo em histórias complexas, não lineares e infinitamente compartilhadas. Imagens, sons, escrita, informações e desejos, mercadorias e corpos, sentidos imateriais e circuitos via wireless (nuvens informáticas) interconectados e dilatados (BOLL, 2013).

Não mais em um futuro, mas em um presente que anuncia just in time, agora mesmo o que já quer em uma relação entre olho, tela, mão, mouse, cérebro e corpo. Esse fluxo comunicativo faz parte da Cultura Digital e implica nesse poder singular da máquina-tecnologia-digital e no que estamos produzindo, pois vivemos culturalmente mergulhados nos dispositivos contemporâneos e o produto dessas relações são as narrativas culturais (e econômicas) convergentes que se enredam em seus próprios nós. E em nós (BOLL, 2013). Em uma acessibilidade que horizontaliza e amplia o trânsito coletivo e conectivo do indivíduo para multivíduo, catapultando e dando voz a todos principalmente nos aglutinadores de mídia de massa na internet (redes sociais), como é o caso da rede social Instagram.

Recuero (2009, p.29) diz que “rede social é gente, é interação, é troca social”. As redes sociais, na Internet, são redes de atores formados pela interação social (RECUERO, 2006, p, 14) e é nas redes sociais que todos possuem vozes, e podem enunciar quem são. O Instagram catapulta estas realidades vividas, ao aproximar todos na continuidade das imagens postadas, como a vida é, um emaranhado de sensações, sentimentos e histórias. O Instagram tem em seu cerne uma condição inacabada, deslizante, efêmera e fugaz. Nesse sentido, as fotografias do Instagram e seus vídeos relacionados ao tempo presente, o cotidiano e o instante- tornam-se

contemporâneas. O Instagram oferece mobilidade à fotografia na medida em que os conteúdos são gerados e compartilhados (PAULA e GARCIA, 2014).

É possível crer que o diferencial desta rede social tem sido o que Garcia (2015) afirma como participação do usuário-interator, do espectador, que é o sujeito que se envolve ativamente no processo comunicacional contemporâneo. A palavra “interação” está ligada a uma influência recíproca, que muda os elementos envolvidos em uma relação, e representa de forma satisfatória o posicionamento do sujeito contemporâneo que usa as tecnologias emergentes. O Instagram torna-se uma praça pública, como no passado eram as praças públicas medievais, espaços livres para notícias, paródias e o riso (BAKHTIN, 2010).

A acessibilidade do Instagram dispõe de uma integralidade, tudo ou quase tudo pode ser discutido e elevado do campo do pensamento para o campo das práticas. Realidades individuais não precisam ser mais solitárias. Patologias, deficiências, anomalias; a vida em seu ponto cru não precisa estar mais coberto com uma toalha de pré concepções, e questões que envolvem a saúde pública como as Anomalias Craniofaciais são discutidas, não apenas por profissionais de saúde, mas também por quem as possuem e por seus familiares.

Porquanto, atrás da máscara da Anomalia Craniofacial há um sujeito, um Ser, com letra maiúscula (BAKHTIN, 2012) sendo muito maior que a Anomalia que possui em sua face e crânio, ainda assim, as Anomalias mostram-se então como atratores, atraindo o olhar, os sentidos e despertando a curiosidade (NEVES, 2020).

E não há como confabular sobre as Anomalias Craniofaciais e não se deparar com a estranheza que as imagens de indivíduos com algum tipo de malformação não possam causar. A imagem da Anomalia traz consigo uma sensação de deformidade, o diferente dialoga então em seu sinônimo grotesco e os conceitos que permeiam o Grotesco são mais densos do que simplesmente sua terminologia pode apresentar.

A palavra “grotesco”, que deriva do italiano grottesco (de grotta, ou "gruta"), surge no século XVI para designar um tipo específico de ornamentação, inspirada em decorações murais da Itália, primeiramente no porão do palácio romano de Nero (a Domus Aurea) em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos na forma de vegetais, abismos, caracóis (SODRÉ, PAIVA, 2014).

Conelly (2015) cita que embora o termo pintura grottesca tenha sido cunhado para designar esse tipo particular de ornamento fantástico, esse momento de especificidade rapidamente deu lugar a uma certa ênfase nos significados conotativos do termo, apontando um aspecto ameaçador. O grotesco associa-se à disformia (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais) (SODRÉ, PAIVA, 2014). O dicionário Richelet no século XVII registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, em conjunto o dicionário da academia francesa reconhece e legitima o termo, que passa a pertencer ao léxico da linguagem crítica, frequentemente associado à ideia do ridículo, do absurdo e do extravagante (SODRÉ, PAIVA, 2014; GUEDES, 2021).

Para Sodré e Paiva o grotesco é um desdobramento do disgusto que desafia e subjugava o belo. O grotesco torna-se uma categoria estética. A palavra vai ganhando matizes novos, em gerais associadas ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais. Além da expansão semântica, dá-se a adaptação dessa particularidade estética a diferentes contextos locais e diferentes autores (GUEDES, 2021). Entretanto, para Bakhtin (2010) a sublimidade do grotesco não se prende a apenas um contexto histórico, mas caminha com o advento das eras. O grotesco insere-se em contexto social e manifesta-se também nos aspectos culturais, seja ela a cultura medieval, ou a cultura digital.

Na idade média e no período renascentista as manifestações do grotesco se davam a partir dos eventos populares medievais, nas praças públicas (BAKHTIN, 2010), em nosso cotidiano, as manifestações do grotesco se conectam as mídias, e em um contexto de cultura digital, inseridos nas mídias móveis, nas redes sociais, tal qual o Instagram é, onde narrativas particulares e coletivas são dispostas em feeds, sendo necessário apenas rolar com o dedo em uma tela de celular.

Logo, compreender as Anomalias Craniofaciais e seu paralelismo com o Grotesco em uma perspectiva digital é uma caminhada árdua, porquanto o sujeito com uma Anomalia Craniofacial também é um sujeito que produz e consome, que é ator mas também espectador (deparamo-nos com o conceito de spect-ator) e em meio a Cultura Digital esse sujeito é um nativo que busca conhecimento ao mesmo tempo que acessa, e deve acessar, os serviços básicos, como o direito a uma saúde universal, integral e equânime.

Entender os impactos que as redes sociais possuem como praça pública na vida de sujeitos com Anomalias Craniofaciais se apresentam extremamente importantes, pois conhecendo a perspectiva histórica do grotesco é possível compreender melhor a visão do sujeito com Anomalia Craniofacial, assim como de toda uma sociedade seja esta visão atrelada a contemporaneidade, seja atrelada ao passado.

Por isso, neste artigo buscaremos discorrer sobre as Anomalias Craniofaciais caminhando em paralelo a três perspectivas do Grotesco: Grotesco Medieval/Realismo Grotesco, Grotesco Romântico e Grotesco Realista (Modernista/Realista). Toda a discussão será principalmente embasada nas Obras de Mikhail Bakhtin: A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais e na obra Para a Filosofia do ato responsável.

Caminhos Metodológicos

O artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre as Anomalias Craniofaciais, as diferentes perspectivas históricas do grotesco presente na obra A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. No corpo do artigo também se faz presentes discussões sobre a relação da Praça Pública Bakhtiniana e a Cultura Digital.

A pesquisa que sustenta as discussões aqui apresentadas é do tipo qualitativa e de natureza básica, de modo a refletir sobre os conceitos teóricos envolvidos na estética do grotesco, suas diversas perspectivas históricas, sua relação social, cultural e digital quando voltada aos portadores de alguma malformação. A proposta de pesquisa surge de reflexões sobre a relação o grotesco e a sensibilidade que o envolve junto às Anomalias Craniofaciais, e de que forma as redes sociais podem potencializar a acessibilidade a serviços de saúde e ao conhecimento.

As Anomalias Craniofaciais e o Realismo Grotesco/Grotesco Medieval

Não há tantas obras que expressam tão bem valores do Grotesco Medieval como na obra de Rabelais. No realismo grotesco o princípio material e corporal

aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível, em um conjunto alegre e benfazejo (BAKHTIN, 2010):

[...] no realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época..." (BAKHTIN, 2010, pág. 17).

Para o realismo grotesco o corpo não é o porta-voz material, mas o povo o é, e é no povo que a visão do Grotesco evolui, cresce e se renova constantemente. O exagero tem um caráter afirmativo, por isso o elemento corporal é tão exagerado. O centro capital das imagens grotescas é o cotidiano, as manifestações da vida material. Seu traço marcante está no rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, ideal e abstrato. No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo e influenciando e sendo influenciado na paródia medieval que se baseiam nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento e degradação. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento, por isso não tem um valor destrutivo, negativo, mas também positivo e regenerador em uma ambivalência, ao mesmo tempo negação e afirmação. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 2010).

As imagens grotescas caminham em sua ambivalência, não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude e essa é precisamente a concepção grotesca do corpo (BAKHTIN, 2010). Essa incompletude do corpo grotesco dialoga com a face inacabada do indivíduo com a Anomalia Craniofacial face essa caracterizada como um fenômeno em estágio de transformação, de metamorfose, do crescimento e da evolução. Há ambivalência na Anomalia Craniofacial, assim como há ambivalência no Grotesco Medieval e no Período do

Renascimento. Os conceitos de belo e feio, normal e anormal se equivalem e se equilibram, nada é perfeito. Como uma vez citado por Bakhtin (2010, pág. 23): “A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. ”

Logo, a face do sujeito com Anomalia Craniofacial equivale ao corpo grotesco, que não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, na verdade as imperfeições, as fendas, as ausências ultrapassam-se a si mesmo, franqueiam seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro (BAKHTIN, 2010).

Essa ambivalência é uma das tendências fundamentais da imagem grotesca, dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. Essas imagens permeiam os espetáculos e festas populares da Idade Média e os carnavais (BAKHTIN, 2010). O indivíduo ou multívíduo com Anomalia Craniofacial é o estranho que se apresenta, que é visto e que aflige ao mesmo tempo que é afligido pelo reflexo de sua face.

As Anomalias Craniofaciais e o Grotesco Romântico

Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (BAKHTIN, 2010).

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e ilimitada: racionalismo, sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal (BAKHTIN, 2010).

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o

indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. O riso subsiste; não desaparece nem é excluído; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo.

A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda da sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico. A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos (BAKHTIN, 2010).

No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em “vida inferior”. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor. Em uma perspectiva do Grotesco Romântico, a imagem grotesca (como são as fotografias anômalas de Anomalias Craniofaciais) encarnam o espírito da melancolia e tragédia (BOLL, 2013).

As imagens de Anomalias Craniofaciais, aqui no Grotesco Romântico, perdem sua significação regeneradora, e transformam-se em “vida inferior”, embrenhado em uma nuvem de melancolia. Não há espaço para o riso regenerador. É aqui que a máscara ganha força.

As Anomalias Craniofaciais acometem a face de seu portador. Não há como esconder uma Fissura de Lábio e/ou Palato ou um outro tipo de Anomalia Craniofacial. A face de um sujeito com Anomalia Craniofacial carrega em si a máscara que na cultura popular traduz a relatividade, e até mesmo a negação da identidade e do sentido único, mas no grotesco romântico a máscara é arrancada, e ao ser arrancada, remete-nos aqui a imagem grotesca no Instagram. Optasse em

esconder a face deformada, busca-se mostrar o belo. Ainda assim, no grotesco romântico, o aspecto essencial é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme (GUERRA, 2018).

Embrenhada nesta estética do Ser (com letra maiúscula), o Grotesco surge para criar o contraste, movimentar a arte, porém não exclui o belo nem o Sublime e sim possibilita que estes se mostrem de maneira mais vivaz e intensa. Invadindo a arte romântica em todos os seus aspectos, inclusive na vida cotidiana do povo, o Grotesco alavanca um olhar do homem para si mesmo, reconhece a sua dupla natureza: a que é pura e imaculada, e a que é fadada a erros e vícios, mas é isto que faz o homem transformar-se, justamente o caminho que se trava entre essas polaridades (GUERRA, 2018).

Segundo Guerra (2018):

[...] “.... Em a Bela e a Fera, 1740, de Gabrielle-Suzanne Barbot, encontra-se de forma implícita essa genuína contradição da relação que pode nascer entre esses extremos tão distantes, mas ao mesmo tempo tão íntimos e complementares. O amor que passa a nascer na jovem donzela acontece graças a uma superação interna de apenas enxergar a aparência. O amor nasce quando se consegue ver dentro de uma fera horrível um coração bom, a feiura de certa forma torna-se bela. A capacidade de conectar esta contradição, de dar um sentido oculto torna o Grotesco uma forma de beleza. O romantismo reverte a condição humana, deixando na arte transparecer a natureza selvagem do homem, o seu âmbito dos instintos, dos vícios, dos horrores que se escondem no recanto mais sombrio do seu ser. A sua natureza superior, a sua alma, fica resguardada, escondida dentro de si para um dia ser descoberta, resgatada. É necessário aceitar o Grotesco para chegar ao Sublime...” (GUERRA, 2018, pág. 21).

Guerra (2018) retrata ainda que:

[...] “Há traços comuns que percorrem o Grotesco Romântico Nessas ideias está presente uma postura religiosa ainda ligada ao cristianismo, porém consciente da representação da divindade como natureza. É dela que se deve seguir os modelos para a arte e nela também se encontra a dualidade, a qual está inserida dentro do homem como pertencente também à natureza. Nesta dualidade o homem mostra a sua face terrível, monstruosa e perversa e como oposição o seu Eu espiritual, do Ser (com letra maiúscula), o aspecto da beleza, ou talvez do Sublime. Essa característica de dualidade própria do romantismo coloca o homem em uma constante luta interior, em um constante conflito entre sentimentos opostos. O feio, o disforme faz o homem retroceder, renegá-lo porque fala dele mesmo, e às vezes a verdade assusta e não se quer aceitar. O homem romântico está debruçado sobre si mesmo, explorando todos os sentimentos que dele podem brotar. Assim, quando se depara com a sua sombra, as satiriza, zomba dela de forma a aceitá-la. Assim nasce a comédia. Cabe ao homem conviver com sua dupla natureza e

perceber as possibilidades que surgem através dela. (GUERRA, pág 21, 2018).

“Agora a Beleza pode se exprimir fazendo convergir os opostos: O Feio já não é a negação, mas a outra face do Belo. ” (ECO, 2004, p. 321). O homem romântico transpassa essa impressão sensorial e mergulha profundamente no que se esconde por detrás das aparências (GUERRA, 2018).

Para Bakhtin (2012):

[...]“...O centro de valor na arquitetônica-evento da visão estética é o homem como uma realidade concreta afirmada com amor, e não como algo de conteúdo auto-idêntico. Além disso, a visão estética não abstrai de nenhum modo os possíveis pontos de vista dos diversos valores; ela não apaga a fronteira entre bem e mal, beleza e feiúra, verdade e falsidade. A visão estética conhece todas essas distinções e as encontra no mundo contemplado, mas essas distinções não são retiradas dele e colocadas sobre ele como critério último, como o princípio de ver e formar o que é visto; elas permanecem dentro desse mundo como momentos constituintes de sua arquitetônica e são todos igualmente abrangidos pela generosa afirmação amorosa do ser humano. A visão estética também conhece, é claro, “princípios de seleção”, mas eles são todos arquitetonicamente subordinados ao supremo centro de valor da contemplação: o ser humano...” (BAKHTIN, 2017, pág. 81).

Constantemente o Grotesco Romântico dialoga com o Ser com letra maiúscula como citado por Bakhtin (2017), ser este que é sujeito, que integra e acessa a praça pública, a literatura do período romântico e as redes sociais:

[...]“A multiplicidade de valor do Ser (com letra maiúscula) como humano (correlacionado ao ser humano) pode apresentar-se apenas a uma contemplação amorosa. Somente o amor é capaz de sustentar firmemente toda essa multiformidade e diversidade, sem perdê-la e dissipá-la, sem deixar atrás um mero esqueleto de linhas e momentos de sentidos básicos. Apenas um amor desinteressado segundo o princípio eu o amo porque ele é bom, mas ele é bom porque eu o amo, apenas a atenção amorosa interessada é capaz de desenvolver uma força suficientemente poderosa para abranger e reter a multiplicidade concreta do Ser, sem empobrecê-la ou esquematizá-la. Uma reação indiferente ou hostil é sempre uma reação que empobrece e decompõem seu objeto: ela procura passar por alto pelo objeto em toda a sua multiplicidade, ignorá-lo ou superá-lo. Biologicamente, a própria função da indiferença consiste em nos livrar da multiplicidade do Ser, desviando-nos daquilo que, do ponto de vista prático, não é essencial para nós-uma espécie de economia ou preservação de nos dissipamos na multiplicidade. Também é essa a função de esquecer...” (BAKHTIN, 2017, pág. 81,82).

Na antiguidade o Grotesco é visto como algo a se esconder, a se envergonhar; no romantismo se quer pôr à mostra, retirá-lo das sombras,

“transforma os gigantes em anões; dos ciclopes faz os gnomos. ” (HUGO, 1988, p. 30) Mas antes de ser uma criação da imaginação o Grotesco está presente na natureza (GUERRA, 2018), assim como as Anomalias Craniofaciais. A polaridade que é inerte como meio de contraste faz do grotesco “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. ” (HUGO, 1988, p. 31).

Invadindo a arte romântica em todos os seus aspectos, inclusive na vida cotidiana do povo, o Grotesco alavanca um olhar do homem para si mesmo, reconhece a sua dupla natureza: a que é pura e imaculada, e a que é fadada a erros e vícios, mas é isto que faz o homem transformar-se, justamente o caminho que se trava entre essas polaridades (GUERRA, 2018).

Guerra (2018) traz como exemplo a obra “O Corcunda de Notre-Dame” (1831), de Victor Hugo, que ilustra justamente esse conflito humano de aceitar que do feio possa brotar a beleza. Esta beleza está relacionada com a própria natureza interna do homem. O Quasímodo é disforme, grotesco e causa horror, entretanto possui uma alma gentil e doce. O drama da vida é essa batalha, essa aparente contradição da condição humana. Enxergar o Grotesco na natureza é uma ação quase que inconsciente de se dar conta que o próprio homem carrega o Grotesco em si mesmo.

O Grotesco está naquilo que não é habitual, o que não é familiar na sua aparência à natureza do homem. O que é disforme, o que é excêntrico, causa horror porque não é conhecido, não é a normalidade, mas sua essência no romantismo associa-se a uma visão mais humana do Ser Grotesco, do Ser com Anomalia Craniofacial, apresentando não a Anomalia como um grotesco, mas o Ser Grotesco, Ser completo, que vai além de sua face anômala, que é gente, e busca e deve acessar serviços de saúde, assim como também os espaços digitais.

Diferentemente do Realismo Grotesco, aqui o sujeito Ser, a pessoa com Anomalia, o Grotesco romântico vê além da Anomalia, enxerga mais quem está atrás da máscara. Perde-se o riso, ganha-se o olhar de maneira intensa.

Grotesco Realista

No século XX, as vertentes do grotesco renascem. A linha de sua evolução é complicada e contraditória, todavia é possível deparar-se com duas linhas principais.

A primeira é o grotesco modernista, orientado por Alfred Jarry, esse é um grotesco que retoma, ainda que de forma diferente, as tradições do grotesco romântico. A segunda linha é o grotesco realista de Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, e que retoma as tradições do grotesco e da cultura popular.

Segundo Costa Filho (2019) o termo “realismo” quando empregado por Bakhtin em “realismo grotesco” não faz referência ao estilo teatral presente nos estudos do diretor e pedagogo Constantin Stanislavski. O “real” neste caso aludiria à ligação com a própria vida cotidiana, que afinal é o que fundamenta a análise de Bakhtin – a expressão da vida e do corpo em um tempo-espaço em que a cosmovisão Carnavalesca se faz presente, em que o real da vida é transformado/parodiado/invertido através do grotesco. O grotesco é uma arte realista porque podemos reconhecer o objeto intencionalmente deformado, como ocorre nas caricaturas.

Como explicita Lima (2016 apud COSTA FILHO, 2019), dentro da estrutura da estética grotesca, houve uma cisão em duas representações, o realismo grotesco (de Bakhtin) e o grotesco romântico (de Kayser), ao qual Bakhtin também associa o “modernista”, como visto no trecho citado no parágrafo anterior. O primeiro estaria intrinsecamente ligado à cultura cômica popular, manifestando-se em períodos de festas oficiais e não oficiais. O segundo seria uma vertente menos cômica e mais horripilante, marcado por características como sarcasmo, pessimismo e ironia. Nessa linha, Kayser discute a etimologia da palavra e traz exemplos voltados à literatura e à pintura, como nas obras de Bosch, Bruegel e Goya.

Wolfgang Kayser ao elaborar sua obra *Das Goteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (O grotesco na pintura e na poesia) propôs escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a essência do fenômeno:

[...] o “grotesco”, por mais que ouçamos e empreguemos o termo, o fato é que o escutamos com freqüência crescente, pois parece arrastado à circulação daquelas palavras que se desgastam com rapidez e que devem expressar considerável montante de participação emocional, sem que pretenda fixar sua qualidade para além de um vago “raro”, “inaudito”, “incrível” – pois o grotesco é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico (Kayser 2003: 13).

Entretanto, segundo Bakhtin (2010) a obra de Kayser contém apenas a teoria dos grotescos romântico e modernista, deixando de lado o Grotesco Realista/

Medieval. Kayser não investiga as manifestações da cultura cômica popular e baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, todavia, é a concepção modernista que determina sua interpretação.

Para Kayser a natureza do Grotesco é separável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. Mesmo no grotesco romântico, onde essa natureza popular encontra-se empobrecida, há reminiscências do caráter popular, no entanto, Kayser ignora essas reminiscências e interpreta de maneira formalista. O grotesco na perspectiva de Kayser conversa com uma visão enunciativa de “algo hostil, estranho e desumano”, mas principalmente estranho. Não há espaços para o princípio material, corporal e renovado (BAKHTIN, 2010).

O conceito de grotesco atualizado por Kayser se baseia principalmente nas manifestações artísticas do século XX em que os escritores passaram a abordar os conflitos do homem moderno em suas obras. Nesse caso, as teorias psicanalíticas criadas no mesmo século por Sigmund Freud tiveram papel primordial (MORAES, 2010). Kayser vê no grotesco a expressão do “id” que representa algo maior que o existencialismo Freudiano, que governa o mundo, os homens, suas vidas e seus atos. A liberdade da fantasia que as redes sociais podem dispor, não possui espaço em um mundo dominado pela força estranha do “id” Na visão de Kayser, há de se encontrar no grotesco o medo da vida.

Essa é uma visão que parte de um ponto de vista existencialista, que opõem a vida à morte, oposição que não existe no sistema de imagens grotescas, onde a morte não aparece como negação à vida (BAKHTIN, 2010). Uma das essências do Grotesco Realista, é essa afirmação de Kayser tentar explicar, não é questionar a imagem que estamos vendo ou imaginado, mas pensarmos por que ela é assim. Ou seja, o que de abstrato está por trás do objeto grotesco.

Dentro da concepção de Kayser, as Anomalias não são o avesso de uma “nomalia”; as imagens de alguém com uma Anomalia Craniofacial imputam o terror e não necessariamente o riso, uma vez que o riso grotesco não traz alívio, mas adquire dor. Segundo Kayser, o riso não tem o aspecto alegre e liberador e regenerador, ou seja, criador, nessa conjectura as imagens das Anomalias imputam muito mais assombro, atraindo o olhar de quem vê. Todavia, por aproximar-se do Grotesco Romântico, ainda que não de forma tão uniforme, o Grotesco realista, traz uma visão crua das Anomalias Craniofaciais. Não humaniza o ponto do Grotesco

Romântico, mas não faz da Anomalia uma paródia circense. Para o Grotesco Realista, o Ser (com letra maiúscula) é visto em sua essência psicológica, o grotesco está também no pensamento do sujeito, do que vê e do que tem, do que dialoga e escreve em suas postagens, e não necessariamente na imagem que compartilha, ainda que a imagem possui sim um alto teor grotesco.

Anomalias Craniofaciais e as Máscaras no Instagram: visões de Grotescos

Diante de tudo o que fora discutido até então neste artigo, visões históricas do Grotesco foram dialogadas, em perspectivas que elucidam e se interligam às Anomalias Craniofaciais, estas elucidações apresentam-nos a uma perspectiva do grotesco sobre máscaras. Entretanto observa-se a necessidade de discutir melhor este conceito, uma vez que o mesmo elucida um sentido único que se constitui um importante elemento. O uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado à transgressão (SOERENSEN, 2017).

Bakhtin categoriza a máscara como objeto ao qual traduz a —alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo. Esse objeto feito a partir de elementos como papel, pano, madeira, gesso, entre outros, representa ou estiliza uma face, ou parte dela, encobre o rosto e assim, disfarçar, dissimular, fornece uma outra identidade ao seu usuário, diluindo —o sentido único e relativizando a verdade identitária e, por conseguinte, a social (SOERENSEN, 2017).

O significado da máscara, para o teórico russo, extrapola a noção corriqueira de que esse objeto é simplesmente um artefato que caracteriza um aspecto superficial e falso. Ela abarca inesgotável simbolismo ao transformar-se em manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices. Ela colabora com a ambivalência das imagens do sistema grotesco, do princípio material e corporal. Alcança significados simbólicos abrangentes e perenes (SOERENSEN, 2017).

Enquanto o grotesco rebaixa e degrada o sublime, o abstrato, o ideal, transferindo para o plano material e corporal aspectos elevados. Na topografia corporal o —alto é representado pelo rosto (cabeça) e ele recebe a máscara materializando o exagero, o ridículo, o oculto, o fantasioso, o não verdadeiro, a ambivalência. Segundo Bakhtin (2010, pág 35):

[...]“a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos...” (BAKHTIN, 2010).

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável, e encontra-se nas paródias, na caricatura, na careta, nas contorções. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 2010) e é na face que se revela as características essenciais das Anomalias Craniofaciais.

As Anomalias Craniofaciais constituem um grupo diverso e complexo compreendendo um extenso grupo de defeitos congênitos em que morfologia, estrutura, função e metabolismo resultam em comprometimento físico ou mental (PARNAÍBA et. al., 2011; LOPES, MONLLEÓ, 2014; ANJOS et. al., 2013) decorrendo de condições multifatoriais, sendo estas de caráter genético e ambiental, afetando cerca de 5% de todos os nascidos vivos em todo o mundo, representando 10 a 25% de todas as hospitalizações pediátricas, ocupando lugar de destaque entre as causas de morbidade e mortalidade no primeiro ano de vida (MONLLÉO e LOPES, 2009; MONLLÉO, 2008).

Os fatores etiológicos apontados são os genéticos, sobretudo os relacionados ao próprio indivíduo (mutações e polimorfismo) (BENATI, 2018). As Anomalias Craniofaciais podem produzir, além do comprometimento anatômico, comprometimento psicológico (DUTRA et al., 2012; FREITAS et al., 2012; BELUCI, 2014). A denominação genérica de anomalias craniofaciais inclui anomalias isoladas e múltiplas de etiologia genética ou não. Via de regra, refere-se à situação em que os arcabouços cranianos e/ou facial apresentam alterações de contorno (WHO, 2010).

Essas alterações de contorno implicam em uma visão distorcida do que se espera observar na face de um indivíduo. A face de um paciente com Anomalia

Craniofacial, é uma representação viva de um grotesco que beira o carnavalesco, mas há de se ter cuidado ao afirmar isto, porquanto é importante trazer a memória que a máscara carrega consigo uma identidade. A identidade de uma pessoa com Anomalia Craniofacial está em sua face anômala que expressa uma essência profunda de um grotesco, pois neste contexto esta face em máscara promover uma metamorfose física ocultando a identidade e travesti ao mesmo tempo que renova o indivíduo, dando-lhe a relativização social. Ao diluir as fronteiras que delimitam quem é e a que camada pertence aquele indivíduo atrás da máscara, encobre-se a realidade com uma imagem símbolo, a máscara incorpora a ambivalência plena (SOERENSEN, 2017).

Mas isso, como lembra Bakhtin, será amplo na Idade Média, sofrendo grandes transformações nos períodos posteriores. No grotesco romântico, por exemplo, a máscara:

[...]“...arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. (...) perde completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o nada...” (BAKHTIN, 2013).

No grotesco romântico percebe-se a conservação dos traços populares e carnavalescos na simbologia da máscara. E sua permanência simbólica não se restringe ao romantismo, antes contempla também a vida cotidiana contemporânea. A máscara cria uma atmosfera especial preservando as características de peculiaridades carnavalescas, e na conjuntura dos portadores de Anomalias Craniofaciais, a máscara no contexto do grotesco romântico é um elemento imprescindível a sua identidade que dialoga, ainda que de forma extremamente reduzida ao Realismo Grotesco.

A face anômala no Realismo Grotesco traz à superfície uma perspectiva de temor, de medo. Esta é uma visão que muitas vezes permeia os espaços do senso comum. No senso comum as Anomalias são vistas como um problema a ser tratado, custe o que custar. Não há a procura pela identidade e pelo bem-estar como uma ampliação da saúde como um bem-estar social, mas há nesta perspectiva de grotesco a fuga do não belo. A face do Ser com Anomalia Craniofacial causa uma estranheza, pertencente a um espírito não-humano. O riso e a visão carnavalesca

do mundo, que estão na base do grotesco medieval, parodia esta face, enquanto grotesco romântico apiedasse, e o Realismo grotesco traz consigo uma seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal da consciência e da imaginação humana, mas escondem-se em um Grotesco onde o sublime é suprimido pelo medo.

O grotesco, as Anomalias Craniofaciais e o Instagram como Praça Pública

As praças públicas sempre foram lugares cheios de vida, e ainda o é, e assim como a humanidade, caminhou e embrenhou-se em uma pluralidade de cores, sentidos e vozes, que vêm do senso comum, mas também dialoga com a ciência. Descobertas, discussões, protestos e revoluções foram iniciadas em praças, e nessas praças públicas o grotesco sempre esteve atrelado entre nós, em uma grande rede.

Na Idade Média, o realismo grotesco e o riso tinham como palco a praça pública. Embora as festividades contribuíssem para um sentimento de realização individual, era a construção coletiva que conferia maior sentido para os eventos nelas desenvolvidos. A praça era, portanto, o lugar de encontro, onde o riso era construído coletivamente, as imagens grotescas ganhavam visibilidade e o público passante era agregado aos acontecimentos da festa (LIMA, 2019).

A praça pública, era o espaço em que a linguagem popular e “suja” não somente era permitida como também era valorizada. Para Bakhtin (2013):

[...] os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra.” (BAKHTIN, 2013, p. 133).

Bakhtin ainda dispunha no livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, a praça pública como espaço acolhedor da cultura popular, conforme exemplifica Amorim (2014, p. 103):

[...] Diferentemente da literatura que trata do indivíduo e em que se encontram múltiplos tempos correspondentes aos diferentes indivíduos e às

diferentes esferas de suas atividades, na cultura popular e no carnaval, o tempo é coletivo. Ou seja, o sujeito da cultura popular é o sujeito coletivo. Seu espaço é a praça pública, espaço de todos. O coletivo remete aqui a ideia de uma sociedade sem classes, em que todos compartilham do trabalho e, por conseguinte, compartilham do tempo. Tempo compartilhado, porque suposto como anterior e posterior à sociedade de classes...”

Na praça, o sério e o riso se misturavam como se o elemento a ser subvertido não tivesse de ser ignorado, mas passa a ser um elemento constitutivo da linguagem subversiva. O sério, neste caso, não constitui um problema para o riso, é seu aliado. O riso só existe a partir do sério. E os dois coexistem na praça pública, o riso tendo como papel impedir a força unilateral e fixa da seriedade (LIMA, 2019).

Embora refira-se a aspectos da Idade Média, a concepção de praça pública apresentada por Bakhtin (2013) contempla uma visão de lugar que recebe e incentiva a propagação da cultura popular, onde todos que nele estiverem, especialmente em dias festivos, estão munidos de liberdade para expressar suas ideias, convicções e ideologias, estabelecendo uma relação de proximidade que rompe com qualquer ordem hierárquica ou de caráter oficial; a comunicação que predominava na praça festiva, aquela que recebi a arte de rua, a mesma que estava aberta ao riso desprezioso, é a mesma que impera no âmbito familiar (CARDENAL e LIMA, 2018). Esse espaço transcende, inclusive, barreiras de classes dominantes e, nos dias festivos, “o vocabulário da praça pública se insinuava por toda parte, em maior ou menor medida, inclusive na igreja [...]”, (BAKHTIN, 2013, p.133) e rompe também a barreira do tempo.

Conforme aponta Marília Amorim (2014, p. 103), o tempo articula-se com o espaço e, dessa união, forma uma unidade – que podemos, aqui, encarar também como unidade enunciativa. Mesmo na análise de uma unidade enunciativa, é preciso reconhecer a relação entre tempo e espaço, presente e passado (CARDENAL e LIMA, 2018). Na criação e na recriação, o movimento e a transformação integram, portanto, a dimensão do tempo – este que “[...] traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem”.

Amorim (2014, pág.103), referindo-se aos estudos de Bakhtin, evidencia, portanto, a representatividade do contexto social e mostra a complexidade presente na natureza da atividade humana, pois esta varia de acordo com o ambiente em que está inserida e representa. Afinal, o tempo habita o “campo das transformações e

dos acontecimentos” (AMORIM, 2014, pág., 103), o que também acompanha a história.

Jargões e expressões se modificam no decorrer do tempo, pois cada época possui suas expressões oficiais e suas expressões não oficiais, como em cada época convencionou-se os espaços, cerimônias, rituais em que a linguagem oficial é exigida. Às margens desses espaços, nos momentos de festa, a linguagem da praça pública ganha espaço. Essa linguagem relegada não existe apenas como contraponto à oficialidade. Subsiste como uma forma encontrada pelos guetos de penetrarem nos espaços de formalidade, corroendo concepções fixas e hierarquias predeterminadas (LIMA, 2018) e adentram aos espaços das redes sociais.

Há então a ressignificação da linguagem, que ao adentrar aos espaços digitais dialoga com mídias diversas, e que vão além da escrita e oralidade. Banhando-se em enunciações estéticas visíveis em uma linguagem midiática de vídeos e imagens. As imagens pertencentes ao “mundo sério”, em seu contexto convencional, estão bem amarradas e instituídas em seu lugar de destaque, de respeito e de legalidade. A ressignificação, contanto, dessas imagens, conferindo-lhes um novo lugar, uma nova roupagem em que o seu lugar convencional é questionado, pode ser considerada “um novo nascimento”, ou destronamento, em que o antigo é apresentado em um fundo novo, insólito, no qual essas imagens costumam não aparecer.

A praça pública, é o lugar que propicia práticas de renovação que podem ou não estar atreladas ao riso festivo, mas sempre estão associadas à renovação da vida por meio do novo lugar que concedem ao discurso sério e oficial a que os participantes do evento estão submetidos (LIMA, 2018). A importância dessa praça, que é pública, que é de todos, mostra a importância das práticas coletivas e de ações simples do povo em busca de um protagonismo que parte do individual para o coletivo, mas que é do sujeito comum do paciente com Anomalia e da comunidade que está inserido e as redes sociais propiciam esta realidade. O sujeito que no passado ocupava a praça pública como um espaço seu, para dialogar e expressar seu cotidiano, fazendo uso do riso e expressando o grotesco de seus enunciados, têm nas redes sociais o espaço plural para o diálogo e questionamento do grotesco.

O grotesco que estava nas praças públicas, agora está disposto as mídias sociais, entretanto a de se considerar o que já fora discutido anteriormente. A

perspectiva contemporânea, permeia as postagens assim como as interações com o que vem sendo disposto. O grotesco que se encontra nas imagens, vídeos, stories e demais postagens embebe-se de um contexto moderno, que vê as Anomalias Craniofaciais numa perspectiva grotesca existencialista, dialogando com o “id” de Kayser. A quebra e a aproximação a um grotesco realista, nas imagens e postagens referentes às Anomalias Craniofaciais, tem sido uma busca pelo papel que as redes sociais como praça pública (CARDENAL e LIMA, 2018) exerce em cada ator social, refletindo na dinâmica relacional.

Considerações Finais

O tempo articula-se com o espaço e, dessa união, forma uma unidade. Ao ser iniciado a leitura deste artigo, deparamo-nos com a cronologia do tempo, influenciando perspectivas, moldando nossas concepções sobre o belo, o anômalo e o grotesco. O grotesco, que assim como o tempo flui, dialogando com a contemporaneidade da época em que está, e que muda, de acordo com as visões e pré concepções, mas ainda é o mesmo.

Discorrer sobre o grotesco, é navegar sobre um mar de saberes, ecos e vozes, que vem em ondas, preenchendo lacunas que antes existiam. Discorrer sobre o grotesco é caminhar sobre terra firme, mas que abraça, os pés, o corpo, a alma, porquanto é imenso, anda de mãos dadas com o riso, traz-se em si a academicidade das carnavalizações e mostra, que diferentemente, do valor semântico que a palavra pode trazer. O Grotesco é mais, bem mais do que nosso senso comum nos apresenta.

E desta forma, compreender todas as possibilidades, todos os pensamentos que permeiam o Grotesco é fundamental, porque o grotesco comunicar-se com a nossa humanidade, com quem somos, e somos um emaranhado, diverso, plural e imperfeito. E nessas imperfeições deparamo-nos com as Anomalias Craniofaciais, defeitos congênitos ou adquiridos, que marcam a face, mas também a alma de quem os carrega. E que sempre esteve presente em nossa história, ainda que deixado ao lado em um não protagonismo.

O grotesco representa sua própria origem etimológica, é a gruta, de fora escura, densa, muitas vezes impenetrável, mas quando investigada, mostra-se

como um universo, cheio de possibilidades, uma vez que o grotesco impacta, choca. É importante que essa contextualização aconteça. O grotesco deve chocar, deve marcar, deve ser o que é, visto que é nesse “choque” que a realidade se apresenta como é. Se olharmos para as Anomalias Craniofaciais, as marcas, as fissuras, as deformações, chocam, atraem nossos olhares, nas praças públicas, sejam elas as da Idade Média, sejam elas as redes sociais.

É necessário que haja esse impacto em nossos olhares, posto que esse olhar, ainda que enviesado, está ligado às emoções, mas também está conectado a constructos maiores, que formam saberes, compartilham informações e conhecimento, propiciam acessibilidade, nas redes sociais, e também nos serviços de saúde, porquanto as Anomalias Craniofaciais são um problema de Saúde Pública (WHO, 2002), e sim, pode-se inferir que as Anomalias representam uma perspectiva do Grotesco.

Mas há de se pensar, em que perspectiva do grotesco, ansiamos que sujeitos com Anomalias Craniofaciais estejam? E neste questionamento, voltamos mais uma vez para o tempo, e sua duração. Não existe, uma resposta concreta, todavia, é possível refletir que o olhar que se apieda, indo além das paródias e do julgamento, a visão da beleza no Grotesco que embebe-se no Grotesco Romântico está muito mais ligado ao Ser que possua algum tipo de Anomalia Craniofacial, uma vez que o grotesco é parte da realidade da vida do Ser, e a praça pública é o espaço que traz liberdade para as diversidades de vozes, entretanto, o acesso aos serviços de saúde deve-se apresentar-se como elo importante na disposição de informações nas redes sociais, e as postagens de usuários com Anomalias Craniofaciais deve ser respeitada, portanto atrás de uma tela, há alguém, que vai muito além do que podemos dialogar sobre Grotesco.

Referências

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In. BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

ANJOS, Filipe Silveira dos et al. Family care practitioners experience with individuals with orofacial clefts in Brazil. Cad. Saúde colet., Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 237-244, Sept. 2013. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-

462X2013000300002&lng=en&nrm=iso>. access on 05 Sept. 2022.
<https://doi.org/10.1590/S1414-462X2013000300002>.

BAKHTIN, M.M. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M.M. Para uma filosofia do ato responsável. São Paulo: Pedro e João, 2012.

BELUCI, Marli Luiz. Qualidade de vida de indivíduos com fissura labiopalatina: avaliação pré e pós-correção cirúrgica da deformidade dentofacial. 2014. 106 f. Tese (Doutorado em Fissuras Orofaciais) - Hospital de Reabilitação de Anomalias Craniofaciais, Universidade de São Paulo, Bauru, 2014. doi:10.11606/T.61.2014.tde-26052014-144355. Acesso em: 2019-08-23.

BENATI, Évelyn Raquel; TABAQUIM, Maria de Lourdes Merighi. Habilidade cognitiva motora fina adaptativa de crianças com fissura labiopalatina. Rev. psicopedag, São Paulo, v. 35, n. 106, p. 35-41, 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862018000100005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 23 ago. 2022.

BERGSON, H. Melanges. Paris: PUF, 1972.

BOLL, C.I. A Enunciação Estética Juvenil em Vídeos Escolares no YouTube. Tese (doutorado) UFRGS-PPGEDU. Porto Alegre, BR-RS, 2013.

CARDENAL, Jozieli Camila; LIMA, Anselmo Pereira de; Dialogismo, sentido e materialidade: a luta pelo espaço público urbano. In: RUA [online] Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. v. 24, n 1-e-ISSN 2179-9911-Junho/2018. Consultada no Portal Labeurb. <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

COELHO, J.G. Being and time in Bergson, Interface-Comunic, Saúde, Educ., v.8, n.15, p. 233-46, mar/ago 2004.

COSTA FILHO, F.C.A. Estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico. Dissertação (Mestrado). UnB-PPG Artes Cênicas. Brasília, BR, 2019.

DUTRA, Dasaiev Monteiro. et al. Influência da comunicação entre o portador de fissuras labiopalatinas e o cirurgião-dentista no atendimento odontológico. Rev Bras Ciênc. Saúde, João Pessoa, v. 16, n. 3, p. 393-400, 2012.

ECO, U. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREITAS, José Alberto de Souza *et al.* Rehabilitative treatment of cleft lip and palate: experience of the Hospital for Rehabilitation of Craniofacial Anomalies/USP (HRAC/USP) - Part 1: overall aspects. J. Appl. Oral Sci., Bauru, v. 20, n. 1, p. 9-15, Feb. 2012. Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-77572012000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 07 Sept. 2022. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-77572012000100003>.

GUERRA, M.B. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. *Palíndromo*, v.10 nº 21, p. 171-198 Julho de 2018.

HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

KAYSER, W. *O Grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEMOS, A.; LÉVY, P. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia*. São Paulo: Paulus, 2010.

LIMA, F. A. *Do Grotesco: Etimologia e conceituação estética*. *Revista InterteXto*, UFTM, v. 9, n. 1, 2016.

LIMA, R.R.P. *Diário de leitura, verbo-visualidade e a praça pública: uma possibilidade de resposta aos discursos oficiais na sala de aula*. 2019. 156 f. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em estudos da Linguagem, Universidade Federal de Pernambuco, Natal, 2019.

LOPES, E.; MONLLEÓ, I.L.. Risk factors and the prevention of oral clefts. *Braz Oral Res.*, (São Paulo) 2014;28(Spec Iss 1):1-5.

MONLLEÓ, Isabella Lopes. *Atenção a pessoas com anomalias craniofaciais no Brasil: avaliação e propostas para o sistema único de saúde*. 2008. 214 f. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) - Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MONLLEÓ IL, MOSSEY AM, EDIN RCS, LOPES VLGS. Evaluation of Craniofacial Care Outside the Brazilian Reference Network for Craniofacial Treatment. *Cleft Palate–Craniofacial Journal*. 2009 Mar; v. 46, n.2.

MORAES, V.D. A representação do grotesco modernista em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e no romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *Rev. Função Literária*. Londrina, v. 6, p. 62-69, 2010.

NEVES, L.E.S. *Curadoria digital e o cotidiano hospitalar: as redes sociais e a convergência de saberes sobre as anomalias craniofaciais*. Dissertação (Mestrado) UFRGS-PPgCi. Porto Alegre, BR-RS, 2020.

PARANAIBA, Livia Máris Ribeiro et al. Frequency of congenital craniofacial malformations in a Brazilian Reference Center. *Rev. bras. epidemiol.*, São Paulo , v. 14, n. 1, p. 151-160, Mar. 2011 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-790X2011000100014&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Out. 2021. <https://doi.org/10.1590/S1415-790X2011000100014>.

RECUERO, R. Redes Sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, Raquel da Cunha. Comunidades em redes sociais na Internet: Proposta de Tipologia Baseada no Fotolog.com. 2006. 334p. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SOERENSEN, C. A CARNAVALIZAÇÃO E O RISO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN. Travessias, Cascavel, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 1 maio. 2023.

WORD HEALTH ORGANIZATION. Global strategies to reduce the health-care burden of craniofacial anomalies. Geneva: Word Health Organization, 2010.

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524

ISSN: 2238-6424