

M^a ELVIRA CURTY ROMERO CHRISTOFF

**AS IMAGENS DA ESTÉTICA DO GROTESCO NA ARTE DE
KONSTANTIN CHRISTOFF**

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Rosa Werneck
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**AS IMAGENS DA ESTÉTICA DO GROTESCO NA ARTE DE
KONSTANTIN CHRISTOFF**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Estudos da Imagem e das Representações Culturais

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Rosa Werneck
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro
2008

Christoff, Maria Elvira Curty Romero

As imagens da estética do grotesco na arte de Konstantin Christoff/ Christoff, Maria Elvira Curty Romero Christoff, - Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA. PPGAV,2008.
300 f

Tese (Doutorado Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Bibliografia f. 181.

PALAVRAS-CHAVE:

1- Konstantin Christoff 2- Auto-retrato 3- Pintura 4- Arte 5-Artista brasileiro
6- Grotesco 7-Caricatura 8- Cartoon 9-Fotografia 10-Escultura 11-Montes Claros

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Tese: As imagens da estética do grotesco na arte de Konstantin Christoff.

Elaborada por Maria Elvira Curty Romero Christoff e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como cumprimento dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais, Área de Concentração: História e Teoria da Arte, Linha de Pesquisa: Estudos da Imagem e das Representações Culturais.

Data:

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosa Werneck

Prof^a. Dr^a. Isis Braga

Prof. Dr. Rogério Medeiros

Prof. Dr. Latuf Isaías Mucci

Prof. Dr^a. Maria de Cascia Nascimento Frade

DEDICATÓRIA:

Para Konstantin, Yedde e aos meus amores, Andrey,
Yanca, Fayga e Yordan que sabem que os registros de um
artista tornam-se memória, patrimônio artístico aberto a
todos.

AGRADECIMENTOS

Sou grata, inicialmente, a minha querida orientadora, Prof^a.Dr^a. Rosa Werneck, que esteve ao meu lado, sempre pronta a me atender, compartilhando conhecimentos com paciência e cordialidade, desde a minha Graduação no Instituto Metodista Bennett (RJ – 1983).

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro pelo carinho, dedicação e reconhecimento pelo meu esforço.

Aos meus filhos e esposo que compreenderam as minhas infinitas ausências.

A Konstantin e Yedde Christova pelo estímulo, confiança e credibilidade em minha pesquisa.

A Madá Oliffson, a amiga que sempre me deu força, carinho e motivação no período de meus estudos e que, diante de minhas dificuldades, sempre me animava dizendo: “Enquanto os sapos babam.... a pomba voa”.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela presteza e carinho com que sempre me atenderam.

Aos meus amigos Prof. Dr. Luiz Ricardo Queiroz e Sicília Calado pelo incentivo e dedicação na construção do projeto e continuidade desta pesquisa.

A amiga e Prof^a. Laura Annette Ferreira de Moraes, pela cuidadosa correção de parte deste trabalho.

Aos meus familiares e amigos que sempre me acolheram com carinho, amor e entusiasmo nas minhas chegadas ao Rio de Janeiro.

A todos os montes-clarenses que vibraram e torceram pela minha pesquisa, as colegas do Curso de Decoração e em especial as minhas amigas: Cínthya Santos Cerqueira, Fátima Raquel Ferreira Costa, Heloísa Dumont e Suely Queiroz.

A Marli Pinheiro da Silva que cuidou com tanto carinho de meu filho e de minha casa durante todo esse processo de estudos e viagens consecutivas.

A Bruno Carpegiane, Yanca e Fayga Christoff, que leram esta tese com tanto amor.

EPÍGRAFE:

“Se nos instalarmos no pintor para assistir este momento decisivo quando o que lhe foi doado por destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se a partir do ‘motivo’, reconhecemos que sua obra, que não é nunca um efeito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções que podem asfixiar sua pintura, são também o pão com que opera seu sacramento”.

(MERLEAU-PONTY)

RESUMO

Elegemos como corpus de investigação os “Auto-retratos” do artista plástico Konstantin Christoff. Esta tese opera um recorte que contempla o estudo das imagens da estética do grotesco nessa série pictórica. Nos Auto-retratos do artista encontramos: o cômico em situações trágicas, figuras repugnantes, deformadas, bizarras ou rejeitadas, a caricatura e a ironia como forma de expressão, mostrando-nos uma faceta da estética do grotesco. Refletiremos sobre os aspectos relacionados às categorias significativas da estética do grotesco comparadas à produção pictórica de Konstantin, baseando-nos nas teorias de Kayser e Bakhtin. Percebemos a importância de estudos que abordem a relação entre arte e a estética do grotesco, bem como a necessidade de trabalhos contextualizados com a perspectiva da arte na contemporaneidade, por isso, analisaremos também as primeiras produções artísticas de Konstantin, fotografias e esculturas que influenciaram nesta sua pintura.

PALAVRAS-CHAVE:

1- Konstantin Christoff 2- Auto-retrato 3- Pintura 4- Arte 5-Artista brasileiro 6- Grotesco
7-Caricatura 8- Cartum 9-Fotografia 10-Escultura 11-Montes Claros

RESUMÉ

Nous avons choisi comme corpus d'investigation les auto-portraits de l'artiste plastique Konstantin Christoff. Cette thèse fait l'étude des images de l'esthétique du grotesque dans cette série pictural. Les auto-portraits de l'artiste nous montrent le comique dans des situations tragiques, figures répugnantes, déformées, bizarres ou même rejetées, la caricature et l'ironie comme figure d'expression, nous montrent une facette de l'esthétique du grotesque. Nous réfléchissons sur les aspects en rapport avec les catégories significatives de l'esthétique du grotesque, comparées à la production de Konstantin, nous basant sur les théories de Kayser et Bakhtin. Nous voyons l'importance d'études qui abordent le rapport entre l'art et l'esthétique du grotesque, ainsi que la nécessité de travaux en contexte avec la perspective de l'art dans la contemporanéité; pour cela nous analyserons aussi les premières productions artistiques de Konstantin, photographies et sculptures qui ont influencé sa peinture.

MOTS-CLÉS:

1- Konstantin Christoff 2- auto-portrait 3- peinture 4- art 5-Artiste brésilien 6- grotesque
7- caricature 8- cartoon 9- photographie 10- sculpture

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	X
LISTA DE QUADROS	XXIII
LISTA DE GRÁFICOS	XXIV
1. INTRODUÇÃO	01
2- A TRAJETÓRIA DO ARTISTA PLÁSTICO KONSTANTIN CHRISTOFF	08
2.1- A chegada do Sr. Christo Raeff, pai de Konstantin ao Brasil.	09
2.2 - Konstantin, do menino búlgaro ao artista plástico naturalizado brasileiro.	16
2.3 – A série dos auto-retratos.	32
3- A PINTURA DE KONSTANTIN, A ESTÉTICA DO GROTESCO E A APROPRIAÇÃO: TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE.	44
3.1 - O grotesco como categoria estética.	45
3.1.1 - O grotesco no século XX.	52
3.1.2 - A apropriação.	55
3.2 - O auto-retrato de Konstantin e a obra de Bosch: semelhanças e identidades com a estética do grotesco.	58
3.3 - A deformidade e a caricatura, aspectos do grotesco, na pintura de Konstantin e um comparativo com a pintura de Bosch.	64
4 - OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE KONSTANTIN CHRISTOFF: IMAGENS DA ESTÉTICA DO GROTESCO EM SUAS PINTURAS.	77
4.1 - As fotografias de Konstantin: possibilidades do estudo de uma região do Norte de Minas Gerais.	78
4.2 - As fontes das imagens grotescas em Konstantin: relação de alguns registros fotográficos com a sua produção pictórica.	88

5 - AS ESCULTURAS DE KONSTANTIN CHRISTOFF: TRAÇOS DA PLASTICIDADE DO GROTESCO.	105
5.1 - O trabalho escultórico de Konstantin Christoff.	105
5.2 – O grotesco nas esculturas de Konstantin, um paralelo com os auto-retratos.	112
6 – O ESTUDO DA ESTÉTICA DO GROTESCO NA PINTURA DE KONSTANTIN.	128
6.1 – Aspectos do hibridismo na pintura dos auto-retratos.	129
6.2 – Sobre a carnavalização nos auto-retratos de Konstantin.	144
6.3 - A relação do corpo com atitudes de rebaixamento: aspectos do corpo grotesco nos auto-retratos de Konstantin..	151
CONCLUSÃO	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
APÊNDICES	193
ANEXOS	288

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1- Sr. Christo e amigos da 1ª Guerra. (Foto P/B tamanho, 9 x 14, cm- Bulgária, 1918 -Arquivo particular).	10
FIG. 2 – “Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 110 x 140 cm, 1982).	13
FIG. 3- “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 110 x 140 cm, 1982).	14
FIG.4- “Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer e mi grapita y mi jarrón chino)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 110 cm. - 1986)	15
FIG. 5- “Auto-retrato vendo os homens às avessas” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 110 cm - 1986).	16
FIG. 6- “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 140 x 140 cm, 1985).	16
FIG. 7- Mapa Mundi (Percurso saindo de Strajitza, Bulgária até o Brasil, Montes Claros, MG) Fonte: Agenda anual, São Paulo: Salesiana, 2003	17
FIG.8- Na estação, a despedida das crianças do colégio. Konstantin e ao irmão com o buquê de flores (Foto P/B tamanho 6 x 8 cm - Bulgária, 1933) - Arquivo particular.	18
FIG. 9- Sr. Christo, a família e seus empregados trabalhadores da horta. (Foto P/B, tamanho, 9 x 14 cm - Bulgária, 193_) Arquivo particular.	19
FIG. 10- Residência de Konstantin na Bulgária (vista frontal) - (Foto P/B, tamanho 9 x 14 cm - Bulgária, 193-). Arquivo particular.	20
FIG. 11- Residência de Konstantin na Bulgária (vista lateral) (Foto P/B, tamanho, 9 x 14 cm - Bulgária, 193_) Arquivo particular.	20
FIG. 12- Residência de Konstantin em Montes Claros, 1933 (vista lateral) (Foto P/B, tamanho, 6 x 8 cm, 193_). Arquivo	20

particular.

- FIG. 13- Residência de Konstantin em Montes Claros, 1933 20
(vista dos fundos) (Foto P/B, tamanho, 6 x 8 cm, 193_). Arquivo particular.
- FIG.14 - “O Palhaçinho”. (CHRISTOFF, Konstantin. Óleo s/ 22
tela, 1958) Arquivo particular.
- FIG.15- “Auto-retrato na transfiguração gloriosa de D. Lola 24
Goiana” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 160 x 160 cm, 1984).
- FIG. 16 - “Homenagem a D. Lola Goiana (CHRISTOFF, 25
Konstantin. Auto-retrato com meninas da pensão)” (A.s.t, 130 x 130 cm, 1983).
- FIG. 17 - “Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola 25
Goiana (Inesquecível)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 155 x 220 cm, 1986).
- FIG. 18 - Retrato de Konstantin, graduação em Medicina (Foto 26
P/b, 12 x 8 cm, 1948) - Arquivo particular.
- FIG. 19 - Foto do casamento de Konstantin e Yedde em 27
30/12/1955 em Montes Claros, MG (Foto P/b, 8 x 12 cm,) Arquivo particular.
- FIG. 20 - “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com 28
minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)”, (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem de papel metalizado, 130 x 130 cm, 1983).
- FIG.21- Desenho I: (CHRISTOFF, Konstantin. 9 x 9 cm, 1960) 29
(Fonte: Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 09)
- FIG. 22 – Desenho II: (CHRISTOFF, Konstantin. 10 x 11 cm., 29
1960) (Fonte: Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 25).
- FIG. 23 – Desenho III: (CHRISTOFF, Konstantin. 19 x 11 cm., 29
1960) (Fonte: Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 27).
- FIG. 24 – Desenho IV: (CHRISTOFF, Konstantin. 13 x 11 cm., 29
1960) (Fonte: Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 36).
- FIG.25 - “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua 31
em dia de feriado” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. 130 x 130

cm., 1983).

- FIG. 26 - “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 59
- FIG. 27- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus. - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts, S. I). 60
- FIG. 28 - Imagem da escultura de Cristo com a cruz às costas, pertencente ao conjunto de obras “Sete passos da Paixão” (Aleijadinho, Madeira policromada, 1796-1799, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, MG). 60
- FIG. 29- Detalhe (Jesus) -“Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 64
- FIG. 30- Detalhe (Jesus)-“Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). Colagem da imagem da escultura de Aleijadinho 64
- FIG. 31 - Detalhe (Mau-ladrão)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus- Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 66
- FIG. 32- Detalhe (Mau-ladrão) -“Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. . A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 66
- FIG. 33 - Detalhe (Bom-ladrão)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 67
- FIG.34 - Detalhe (Bom-ladrão)-“Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 67
- FIG. 35 - Detalhe (Verônica)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 68
- FIG. 36 - Detalhe (Verônica)- “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 68
- FIG. 37 - Detalhe (Soldado)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 70

- FIG. 38 - Detalhe (Soldado)- “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 70
- FIG. 39 - Detalhe (Simão)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 71
- FIG. 40 - Detalhe (Simão)- “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 71
- FIG. 41 - Detalhe (Franciscano)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 73
- FIG. 42 - Detalhe (Franciscano)- “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 73
- FIG. 43 - Detalhe (Imperador)- “Cruz às Costas” (BOSCH, Hyeronimus - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). 74
- FIG. 44 - Detalhe (Imperador)- “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989). 74
- FIG. 45 - Paciente do Hospital da Santa Casa de Montes Claros. (CHRISTOFF, Konstantin, Fotografia, p/b, 12 x 18 cm, 195_). Arquivo particular. 83
- FIG. 46 - Paciente idosa do Hospital da Santa Casa de Montes Claros. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 09 x 12 cm 195_). Arquivo particular. 84
- FIG. 47 - Sr. Christo Raeff e D. Russa Christova Raeva – pais de Konstantin- (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 9 x 12 cm 195_). Arquivo particular. 84
- FIG. 48 - Yedde Ribeiro Christova. (esposa de Konstantin). (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 85
- FIG. 49 - Andrey Ribeiro Christoff, filho de Konstantin (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 85
- FIG. 50 - Irmã Malvina e uma criança, no Hospital da Santa Casa de Montes Claros (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 12 x 18 cm 195_). Arquivo particular. 86

Casa de Montes Claros (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 23 x 26 cm 195_). Arquivo particular.

FIG. 51 - Criança do Norte de Minas Gerais. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 86

FIG. 52 – Paisagem- Céu do Norte de Minas Gerais. (Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 87

FIG. 53 - Menino e o cavalo. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 87

FIG. 54 - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”, Auto-retrato- (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra). 91

FIG. 55 – “Mãos”. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, P/B, 9 x 12 cm, 195_) Arquivo particular. 92

FIG. 56 - Detalhe - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho” Auto-retrato- (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra). 92

FIG. 57 - Lábio leporino. Registro médico. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, colorida, 9 x 12 cm, 196_). Arquivo particular. 92

FIG. 58 - Detalhe - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”, Auto-retrato- (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra). 92

FIG. 59 - Criança com lábio leporino. (Registro médico (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, colorida, 9 x 12 cm, 196_) Arquivo particular. 93

FIG. 60 - Detalhe (Personagem: O Mau Ladrão) - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”, Auto-retrato- (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra). 93

FIG. 61 - Perfil de criança operada de lábio leporino. Registro médico. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, colorida, 9 x 12 cm, 195_) Arquivo particular. 93

FIG. 62 – Detalhe (Personagem: O Soldado) - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”, Auto-retrato- (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra). 93

- FIG. 63- “O Julgamento - Homenagem a Dürer” (a.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 94
- FIG. 64 – Mão com deformação congênita - Registro médico (CHRISTOFF, Konstantin. Slide, colorido, 196_). Arquivo particular 95
- FIG. 65 - Detalhe - “O Julgamento- Homenagem a Dürer” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 95
- FIG. 66- Mulher idosa bochechuda. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm, 195_) Arquivo particular. 95
- FIG. 67 - Detalhe - “O Julgamento-Homenagem a Dürer” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 95
- FIG. 68 - Menina pensativa. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 96
- FIG. 69 - Detalhe - “O Julgamento - Homenagem a Dürer” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 96
- FIG. 70- Mulher negra com “papo”. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular. 96
- FIG. 71 - Detalhe - “O Julgamento- Homenagem a Dürer” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 96
- FIG. 72 - Homem com olhar fixo para cima. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 23 x 26 cm, 195_). Arquivo particular. 97
- FIG. 73 - Detalhe - “O Julgamento- Homenagem a Dürer” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). 97
- FIG. 74 - “Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1982). 98
- FIG. 75 - Homem com excesso de pele sobrepondo o olho esquerdo. - Registro médico. (CHRISTOFF, Konstantin. Slide, colorido 196_). Arquivo particular. 98
- FIG. 76 - Detalhe - “Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1982). 98
- FIG. 77- Dentes de um menino com lábio leporino. - Registro médico (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia colorida, 9 x 12 cm, 196_). Arquivo particular. 99

- FIG. 78 - Detalhe -“Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1982). 99
- FIG. 79 - Perfil de mulher negra portadora com “papo”. 99
(CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 23 x 26 cm, 195_)
Arquivo particular.
- FIG. 80 - Detalhe -“Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1982). 99
- FIG. 81- “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986). 100
- FIG. 82- Menino de perfil com excesso de carne. - Registro médico, (CHRISTOFF, Konstantin. Slide, colorido, 196_). 101
Arquivo particular.
- FIG. 83- Detalhe -“Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986). 101
- FIG. 84- Mulher com lábios grossos. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm, 195_). Arquivo particular. 101
- FIG. 85- Detalhe - “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986). 101
- FIG. 86- Senhora idosa. (CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm, 195_). Arquivo particular. 102
- FIG. 87- Detalhe -“Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986). 102
- FIG. 88 - Mulher olhando para cima, boquiaberta. 102
(CHRISTOFF, Konstantin. Fotografia, p/b, 18 x 24 cm, 195_).
Arquivo particular.
- FIG. 89 - Detalhe -“Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986). 102
- Fig. 90 - Berlioz (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 12 cm. alt., 1946) Acervo particular. 107

- Fig. 91 - “Sebastião Mendes – Ducho” (CHRISTOFF, Konstantin. gesso, 30 cm.alt., 1965. Acervo particular. 107
- Fig. 92 - Dr. Plínio Ribeiro dos Santos, (CHRISTOFF, Konstantin. Bronze, 40 cm.alt, 1965). Arquivo particular. 108
- Fig. 93 - Estudo para Monumento Público I (Abstrato) - (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 45 cm. alt, 1965). (Foto P/b, 9 x 11, 1965) - Arquivo particular. 109
- Fig. 94 - Estudo para Monumento Público II (Abstrato) - (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 30 cm. alt, 1965). (Foto P/b, 9 x 11, 1965) - Arquivo particular. 109
- Fig. 95 - Monumento ao Tropeiro (CHRISTOFF, Konstantin. Concreto, 3.50 x 7.00 m., 1967). 110
- Fig. 96 - Monumento à Irmã Beata, (CHRISTOFF, Konstantin. Chapa de ferro soldada, 1.50 x 2.20 m., 1968) 111
- Fig. 97 – Detalhe I - “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 220 x 200 cm, 1998). 114
- Fig. 98- Homem de lábios grossos – Vista de frente (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 40 cm alt, 1965). (Foto P/b, 5 x 7 cm) Arquivo particular. 114
- Fig. 99 - Homem de lábios grossos - Vista lateral (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 40 cm alt, 1965). (Foto P/b, 5 x 7 cm) Arquivo particular. 115
- Fig. 100 – Detalhe II - “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 220 x 200 cm, 1998). 115
- Fig. 101 - Mulher com criança no colo (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 20 cm. alt, 1965). (Foto P/b, 5 x 7 cm) Arquivo particular. 116
- Fig. 102 - Homem musculoso (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 20 cm.alt, 1965). (Foto P/b, 5 x 7 cm) Arquivo particular. 116
- Fig. 103 - Torso masculino, (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, alt. 15 cm. alt, 1965). Arquivo particular. 116
- Fig. 104 - “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 140 x 140 cm, 1985). 117

- Fig. 105 - Cabeça de mulher com cabelos lisos e “papo”, (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 20 cm. alt, 1965). ((Foto P/b, 6 x 7 cm) Arquivo particular. 118
- Fig. 106 - Mulher com mãos unidas. (CHRISTOFF, Konstantin. Gesso, 15 cm.alt, 1965). Arquivo particular. 118
- Fig. 107 - “Homenagem a D. Lola Goiana (auto-retrato com meninas da pensão)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130, 1983 - detalhe).(Foto P/b, 6 x 7 cm) Arquivo particular. 119
- Fig. 108 - Crucifixo, (CHRISTOFF, Konstantin. Fios de ferro, 80 cm. alt, 1965). (Foto colorida, 6 x 9 cm) – Arquivo particular. 120
- Fig. 109 - Crucifixo (CHRISTOFF, Konstantin. Argila e madeira, 35 cm. alt, 1965). (Foto P/B, 5 x 7 cm) – Arquivo particular. 120
- FIG. 110 -“Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo”, (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1986). 120
- Fig. 111 - Crucifixo, (CHRISTOFF, Konstantin. Bronze, 30 cm de alt, 2002). Arquivo particular 121
- Fig. 112 - “Auto-retrato em N.Y.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 120 cm, 2003). 121
- FIG. 113 - Mãos unidas, (CHRISTOFF, Konstantin. Argila, 25 cm, alt, 2002). Arquivo particular 122
- Fig. 114 - “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm, 1983 - detalhe). 123
- Fig. 115 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985 - detalhe). 123
- Fig. 116 - Mulher de cabelos curtos (CHRISTOFF, Konstantin. Molde em cera, 40 cm de alt, 2002). Arquivo particular. 124
- Fig. 117 - Rosto alongado de uma figura masculina, nariz grande e queixo proeminente, (CHRISTOFF, Konstantin. Argila, 30 cm de alt, 2002). Arquivo particular. 124
- Fig. 118 - Rosto deformado e enrugado de uma figura humana, (CHRISTOFF, Konstantin. Argila, 25 cm de alt, 2002). Arquivo particular. 124

Fig. 119 - Figura humana: dentes um pouco tortos, sobrancelhas caídas e com o olhar profundo, (CHRISTOFF, Konstantin. Argila, 25 cm de alt, 2002). Arquivo particular.	125
Fig. 120 - Rosto deformado com lábio leporino, (CHRISTOFF, Konstantin. Argila, 25 cm de alt, 2002). Arquivo particular.	125
Fig. 121 - “Auto-retrato com MM e seu cão fiel”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985 - detalhe)	125
Fig. 122 - “Auto-retrato transformado por Kafka e Mandrake” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1993 - detalhe)	125
Fig. 123 - Gárgula, (CHRISTOFF, Konstantin. Bronze, 30 cm de alt, 2002). Arquivo particular.	126
Fig. 124 - “Auto-retrato na chegada dos Deuses e a danação dos gentios do paraíso”, (A.s.t., 155 x 155 cm, 1985 - detalhe)	127
Fig. 125 - “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm, 1986)	138
FIG. 126 - “Auto-retrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio Vieira”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 110 cm, 2004).	138
FIG. 127 - “Desauto-retratologia” (CHRISTOFF, Konstantin. A s.t., 115 x 480 cm, 1984).	139
FIG. 128 - “Lição de Anátomo-psico-patologia - auto-retrato com doutora Frida e outros”, (A.s.t., 100 x 90 cm, 1983)	140
FIG. 129 - “Auto-retrato lutando com o anjo” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1982).	141
FIG. 130 - “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 140 cm., 1982).	142
FIG. 131 - “Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 140 cm., 1982).	142
FIG. 132 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 139 x 145 cm, 1984).	143
FIG. 133 - “Homenagem a Picasso (Auto-retrato com minotauro cego e Gal Costa mostrando coisas da Bahia)”, (CHRISTOFF,	143

Konstantin. A.s.t. e papel metalizado, colagem, 130 x 130 cm, 1983).

- FIG. 134 - Detalhe-“Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm, 1983). 143
- FIG. 135 - “Auto-retrato (tríptico)- (*engolidor de fogo)”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 200 x 280 cm, 1986). 143
- FIG. 136 - "Auto-retrato (*motoqueiro). (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 145 x 110 cm, 1986). 144
- FIG. 137 - "Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível) (A.s.t., 155 x 220 cm, 1986). 147
- FIG. 138 - "Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1986). 148
- FIG. 139 - “A gula (Auto-retrato)- (*série 8 pecados capitais)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1999). 148
- FIG. 140 - “Auto-retrato com Tião, meu cão fiel.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 2005). 149
- FIG. 141 - “Auto-retrato com Galileu e meu sabe tudo” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 120 cm, 1999). 149
- FIG. 142 - “Auto-retrato com Galileu, Amélia, Pavarotti e filhos em meu ateliê e meu sabe tudo” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 60 x 120 cm, 2004). 149
- FIG. 143 - “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 140 cm., 1982). 150
- FIG. 144 - “Auto-retrato com Judas e seus amigos”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 100 x 100 cm., 1983). 150
- FIG. 145 - “Auto-retrato imitando querubim – para Yedde”. (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 120 x 85 cm. 1987). 150
- FIG. 146 - “Auto-retrato com Verônica e Quita” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 150 x 100 cm. 1985). 151
- FIG. 147 - “Auto-retrato” (manequim) (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm. 1985). 151
- FIG. 148 - “Auto-retrato lutando com anjo” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm. 1982). 156

- FIG. 149 - “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm. 1983). 156
- FIG. 150 - “Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão)”, (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. 130 x 130 cm, 1983). 156
- FIG. 151 - “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado”, (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t. 130 x 130 cm, 1983). 156
- FIG. 152 - “A ceia.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 80 x 160 cm, 2005). 159
- FIG. 153 - “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 100 x 100 cm, 1983). 159
- FIG. 154 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 139 x 145 cm, 1984). 161
- FIG. 155 - “Auto-retrato com minha mulher (comendo pequi)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 110 cm, 2005). 162
- FIG. 156 - “A luxúria - Auto-retrato com as viúvas de Picasso” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t, 160 x 200 cm, 2006). 162
- FIG. 157 - “Auto-retrato com Marylin Monroe imitando Jonas” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985). 163
- FIG. 158 - “Auto-retrato com dedo no nariz” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 100 x 100 cm, 1984). 165
- FIG. 159 - “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 110, 1985 - quadro fechado). 165
- FIG. 160 - “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 110 x 110 cm, 1985 - quadro aberto) 166
- FIG. 161 - “Auto-retrato com minha mulher debaixo do espelho” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 130 x 130 cm, 1985). 169
- FIG. 162 - “Auto-retrato e minha mulher com edredão made in China” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 100 x 100 cm, 2004). 170

- FIG. 163 - “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Susana.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 220 x 200 cm 1998). 171
- FIG. 164 - “Auto-retrato com relógio waterproof.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 100 cm, 2005) 171
- FIG. 165 - “Auto-retrato com meu sonho colorido. (*Pum)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1997). 173
- FIG. 166 - “A gula (Auto-retrato)- (*série 8 pecados capitais)” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 1999). 174
- FIG. 167 - “Auto-retrato com Tião, meu cão fiel.” (CHRISTOFF, Konstantin. A.s.t., 160 x 160 cm, 2005). 174

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: Distribuição de frequência das características percebidas pela área acadêmica de Artes em Montes Claros sobre a série “Auto-retratos” de Konstantin.	35
GRÁFICO 2: Distribuição de frequência sobre a possibilidade de definir o estilo de pintura nos “Auto-retratos” de Konstantin.	39
GRÁFICO 3: Distribuição de frequência dos entrevistados que classificaram o artista Konstantin Christoff, sobre os tipos sociais no mundo artístico, segundo Becker (1977).	41

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Definição pelos 75% dos entrevistados sobre o estilo de pintura nos “Auto-retratos” de Konstantin.	37
QUADRO 2: Definição de alguns entrevistados sobre o artista plástico Konstantin Christoff.	42
QUADRO 3: Paralelo apresentando tema, data, tamanho, e discriminação dos personagens principais contidos nas obras de Konstantin Christoff, “Jesus Carrega a Cruz - Homenagem a Bosch e a Aleijadinho” (A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00, 1989), (Fig. 26). E de Hieronymus Bosch “Cruz às Costas” (Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts, Ano), (Fig. 27).	62
QUADRO 4: Relação das 16 esculturas de Konstantin Christoff com características grotescas	113

1. INTRODUÇÃO:

Com o intuito de compreender algumas características da arte na nossa realidade atual, de forma contextualizada e segundo a perspectiva particular de um artista contemporâneo, elegemos como foco deste estudo a produção pictórica de Konstantin Christoff.

Konstantin Christoff Raeff nasceu na Bulgária em 1923 e radicou-se no Brasil a partir de 1933, residindo em Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Montes Claros. Formou em Medicina em 1948 pela UFMG, atuou como médico cirurgião geral e cirurgião plástico por mais de quarenta anos. Iniciou sua carreira artística, em 1943. O artista é um pintor brasileiro que teve seu momento de sucesso, e ainda não possui no meio científico um trabalho acadêmico sobre sua arte. Konstantin ainda está vivo e continua morando em Montes Claros; ele acompanhou de perto este trabalho, fornecendo informações e emprestando seus documentos e fotos e colaborando sempre que requisitado.

A produção artística de Konstantin abrange pintura, escultura, fotografia, charges, Cartoon e caricaturas. Sua carreira intensifica-se a partir dos anos 80, ganhando dimensões nacionais e internacionais, o que tem feito desse artista uma importante referência para a arte brasileira na atualidade (AYALA, 1986; SANTOS, 1990; ZIRALDO, 1996; LATERZA, 2000, Projeto Brazilianart V, 2004).

No que se refere à produção pictórica de Konstantin, selecionamos a série temática desenvolvida pelo artista: auto-retratos (APÊNDICE B).

A pintura de Konstantin, foco central deste estudo pode ser entendida como uma produção artística ímpar que se particulariza pela sua técnica, expressão e relação contextual com temas atuais e atemporais. Seus trabalhos artísticos figuram situações e personagens diversos, tratando a realidade com humor e dramaticidade, atingindo sutilmente o melodrama da vida de cada um, mostrando, através de suas obras, a sociedade, seus problemas e suas relações interpessoais e interrelacionando-os com o meio ambiente.

Em suas obras, percebemos a satisfação em espelhar o comportamento social, como uma relação crítica a situações pessoais, com humorismo e, mesmo, irreverência. Tudo isso sem o sentido ofensivo, mas quase sempre jocoso.

Konstantin fala em suas pinturas de coisas banais do cotidiano, de atitudes que normalmente acontecem, mas que não paramos para analisar. E assim, Konstantin transforma seus quadros em situações reveladoras de nosso dia a dia, provocando *closes* e *flashes* das relações que os indivíduos mantêm entre eles e a esfera cultural, social, política e religiosa, que, muitas vezes, nos passaram despercebidas. Nesse contexto o artista estabelece uma relação direta com o cotidiano social, proporcionando aos espectadores uma percepção estética e crítica de aspectos comuns da sua vivência diária.

Em seu trabalho pictórico o artista através da caricatura usa a imagem do seu corpo para tratar da sua arte abordando os mais diversos temas. De acordo com Jeudy (2002, p.17) “O corpo como objeto de arte é um estereotipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos”.

Dá-nos a impressão de que ele quer dizer: “Assim como o espectador está diante do quadro, eu também sou testemunha dessa revelação”.

E o que é um quadro, senão uma janela que nos descortina muitos mundos?

Entendendo a importância de estudos que abordem a relação entre arte e a estética do grotesco, bem como a necessidade de trabalhos contextualizados com a perspectiva da arte na contemporaneidade, examinaremos as principais características da estética do grotesco existentes nos auto-retratos de Konstantin Christoff. Nessa tese optamos pelo estudo da estética do grotesco na série “Auto-retratos” de Konstantin Christoff baseando-nos em Bakhtin e Kayser.

Sobre a arte e a estética do grotesco Guinsburg (KAYSER, *apud*, 2003, s.n.) afirma:

Em nossos dias o termo grotesco adquiriu valor de moeda corrente, continuamente manipulado no pregão estético da filosofia da arte e da crítica. A razão disto, é que a criação artística tem encontrado nele uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o assaltam e das significações que suas linguagens pretendem transmitir. Para as moldagens do grotesco parece haver convergido às angústias e as contradições de uma época que se vivencia e se concebe com a de um apocalipse absurdo. Tal confluência o converteu numa categoria estética exponencial da modernidade. É, de fato, somente os recursos desta arte poderiam dar configuração sensível a este nosso universo de existência, na dinamicidade frenética, alucinatória e infernal de suas transformações, e o seu modo específico de captar a sua experiência histórica e humana. Pois como nenhuma outra, a arte do grotesco desestabiliza e movimenta tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico, o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico.

Em nossa pesquisa bibliográfica e documental, coletamos dados de críticos de arte (artigos de Jornais e catálogos) sobre os auto-retratos de Konstantin como também os

depoimentos e entrevistas do próprio artista que se relacionam com o grotesco e citamos a seguir:

A pintura de Konstantin se caracteriza pelo “poder de expressão” conservando a forma de chiste. [...], Konstantin questiona praticamente todos os valores éticos e culturais do nosso conturbado tempo em termos lúdico-sarcásticos. [...] Konstantin está sendo classificado por críticos como “humorista”, mas na verdade ele é um dramaturgo, que emprega a linguagem da comédia no drama humano, o que faz de forma genial. (GOLGHER, Isaías. Estado De Minas. 3 set. 1986. p. 07, grifo nosso).

[...] produzindo sucessivos auto-retratos, nos quais o clima farsesco não subtrai a inquietante tensão do movimento figurativo. Ao contrário, o tom burlesco que essa curiosa galeria por vezes adquire, pois da mesma forma atinge momento inquietante exorcismo, contribui para equilibrá-la no arame sutil que se estende para uma exibição difícil, arriscada”.[...] Assim como os movimentos do matador estão além do balé, o humor de Konstantin desvenda, por trás de situações bizarras, uma insólita tragicomédia, de que cotidianamente participamos e na qual o toureiro avança para uma grande performance. (OSWALDO, Ângelo. Estado de Minas, 19 jan. 1984.- Grifo nosso)

1951 e 1952 foram sem eu perceber, um período importantíssimo no meu conceito de motivação em fotografia clássica e tradicional. Basta dizer que ainda nessa época a definição de arte em geral e, isto inclui a fotografia, se limitava à representação do “belo”. Na época dessa definição eu descobri a “beleza do feio”, do “vulgar”, do “baranga”, do “insignificante”. (Galeria BANERJ, 1984)

Percebemos nos trechos acima que a estética do Grotesco estava presente na opinião dos críticos de arte sobre os auto-retratos de Konstantin, e até mesmo, no depoimento do próprio artista.

Como Rabelais em suas obras literárias, Konstantin também apresenta uma “concepção cômica do mundo”. Baktin (1993, p. 48) esclarece que o riso está na base do grotesco, liberando a consciência e a imaginação humana, estabelecendo assim uma ligação entre a verdade e o riso. O fato do artista se apresentar no quadro como a figura mais ridícula torna a obra menos agressiva e ninguém se ressentido.

Para um melhor entendimento desta tese, dividimos o estudo em cinco capítulos. O primeiro capítulo tratará da trajetória do artista plástico Konstantin Christoff, que nasceu na Bulgária em 1923, radicou-se no Brasil a partir de 1933, vindo junto com a mãe e o irmão ao encontro do pai. Residindo em Minas Gerais, mais especificamente, na cidade de Montes Claros. Muda-se para Belo Horizonte para continuação dos estudos, forma-se em Medicina e exerce a profissão por mais de quarenta anos.

Neste capítulo serão mencionadas as situações políticas que impulsionaram a vinda de seus pais para o Brasil. Através de entrevistas, depoimentos, documentos, fotografias e

narrativas serão abordadas situações, sentimentos e passagens que marcaram a trajetória de vida pessoal e artística de Konstantin. Sustentaremos estas abordagens com as teorias de Simmel, Duvignaud, Francastel, Mauss; assim como a de outros autores, sendo ilustradas com as obras deste artista.

O capítulo tem como objetivo encontrar algumas características na arte de Konstantin, especificamente os auto-retratos (APÊNDICE B), sob os aspectos de seu imaginário e de sua identidade. Para que isso fosse possível, foi feita uma pesquisa documental utilizando fontes de arquivos públicos e particulares, depoimentos, correspondências, mapa e fotografias particulares a fim de traçarmos o percurso de Konstantin, desde sua terra natal até os dias de hoje. Para fazermos algumas pontuações sociológicas, esse estudo terá o apoio das teorias de Hall, Simmel, Francastel, e outros.

No segundo capítulo trataremos da estética do grotesco e da apropriação: tendências de práticas artísticas na contemporaneidade, presentes nos auto-retratos de Konstantin.

Nas abordagens sobre apropriação e pós-modernidade nas artes, basear-nos-emos nas teorias de Campos (2002), Wood (1998) e Harvey (1994). Já na análise do grotesco, buscaremos os conceitos de Kayser (2003), Baktin (1993) e Sodré (2002). Destacaremos uma obra de Bosch e um auto-retrato de Konstantin, buscando encontrar semelhanças e identidades entre elas para constatar na obra desse artista a apropriação e a estética do grotesco nas duas obras comparadas entre si.

No terceiro capítulo, abordaremos os registros fotográficos de Konstantin comparados às imagens da estética do grotesco em suas pinturas. Fizemos um breve levantamento de seu trabalho fotográfico (artístico e registros médicos) e percebemos a presença do grotesco, num sentido de valorização desses aspectos e também na tentativa de mostrar a beleza daquilo que muitas vezes pode ser considerado feio por nós. As figuras fotografadas parecem servir de inspiração para suas telas, ali todos são retratados de forma caricatural, assim como ele.

No trabalho artístico de Konstantin ainda encontramos a valorização da “beleza do feio”, deformações próprias do grotesco e também existentes em suas esculturas. Por isso o quarto capítulo abrange o tema: “As esculturas de Konstantin Christoff, traços da plasticidade do grotesco”. Nele, enfatizamos as esculturas figurativas, relacionando-as com as categorias estéticas do grotesco, com o corpo e com a pintura de Konstantin. Nesse capítulo, iremos recorrer às documentações fotográficas particulares do artista e faremos um comparativo com sua pintura, no sentido de encontrarmos semelhanças entre as figuras esculpidas, as figuras pintadas e o grotesco.

Dedicamos o quinto capítulo ao estudo da estética do grotesco na pintura de Konstantin.

Com base em Merleau-Ponty, filósofo que tematizou sobre estética e sobre o corpo, escolhemos fazer a nossa análise a partir de uma abordagem fenomenológica, evitando os julgamentos a priori e buscando olhar os fenômenos que vamos analisar como eles se apresentam à nossa consciência e percepção. Acreditamos que entender a obra de arte através de uma crítica fenomenológica, movimento ao qual pertence esse filósofo, seria analisar e perceber a essência da obra de Konstantin a partir de nós, daquilo em que acreditamos ver, que sentimos e percebemos nos seus quadros e sobre o qual somos capazes de discursar. “Tudo que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam” (1999, p.03).

Desta maneira, nesse estudo da fenomenologia dos auto-retratos de Konstantin haverá um cruzamento, entre nós e as obras do artista. Neste sentido, procuraremos mostrar mais do que demonstrar.

Analisaremos a relação do corpo do artista com sua obra, com o seu espaço e com o seu mundo, assim como abordaremos de forma geral os 74 auto-retratos de Konstantin, realizados até outubro de 2006, fazendo um comparativo e buscando os fatores mais comuns entre eles e relacionados à estética do grotesco.

Em primeiro lugar, destacaremos alguns aspectos quanto ao auto-retrato, na questão sobre a máscara e o espelho. Citaremos alguns artistas que realizaram esse tipo de tema, uma vez que se percebe ao olhar a sua obra que, a experiência estética de Konstantin que nós aqui tentamos entender é não só a sua experiência artística com também os conflitos em relação à sua identidade demonstrados nesses trabalhos..

Depois, abordaremos, de forma geral, os 74 auto-retratos de Konstantin mostrando aspectos da crítica que aparece nos seus quadros em relação à sociedade em que ele vivia.

Numa última análise, destacaremos alguns aspectos relacionados entre o corpo e o grotesco, em alguns auto-retratos de Konstantin, e dividiremos da seguinte maneira: as necessidades naturais, sua fantasia sexual, o coito, a higiene pessoal. Fazendo uso do princípio material e corporal representado na forma de um realismo grotesco. No entender de Baktin, (1993, p. 327) esse conjunto mostra o rebaixamento e a negação, como um elo entre as questões corporais e o cômico.

Para possibilitar o estudo que estamos propondo, foi usada a seguinte metodologia: recorreremos logo de início a uma coleta de dados que incluíssem desde uma pesquisa

documental até entrevistas com o público. A partir daí, escolheu-se um referencial teórico que pudesse sustentar o que queríamos mostrar.

Foram muitas as dificuldades encontradas no decorrer desta pesquisa, por isso achamos importante que todo o percurso seja relatado. Todos os documentos de Konstantin, como fotos e entrevistas, estavam em várias pastas e caixas, porém sem organização. Foram digitadas todas as entrevistas e colocadas em ordem cronológica, pode-se, então, perceber que muitas delas tiveram que ser eliminadas, já que a maioria era repetida (parece que ele usou o mesmo texto da entrevista dada à galeria Banerj), para vários jornais e por muitos anos. Foi uma pena!

Sobre os auto-retratos, algumas fotos estavam organizadas, outras, no entanto, foram catalogadas juntamente com o pintor. Alguns auto-retratos, sobretudo os últimos, ainda não tinham sido registrados. Quando se organizou uma lista que foi reestruturada várias vezes, percebemos as falhas ou a falta de algum outro quadro e aí organizamos novamente. Isto nos levou muito tempo e trabalho.

Sobre as esculturas, as existentes e mais recentes, as quais ainda estavam na casa do artista, foram fotografadas e catalogadas no momento. Aquelas que só ficaram nos registros, fotografadas pelo artista, catalogamos uma por uma: tamanho, técnica e ano.

O seu acervo estava organizado no sentido de tudo estar ali guardado, mas faltava e ainda falta uma sistematização. Os Auto-retratos e esculturas estão no caminho dessa organização.

Sobre as fotografias o artista declarou que muita coisa foi perdida; primeiro porque ele queimou, e segundo porque foram extraviadas. As que sobraram colamos e fixamos levemente em um papel cartão, para desamassá-las. Aí percebemos as diferentes temáticas, a dramaticidade do claro-escuro e o grotesco nitidamente naquelas fotos.

Os slides ficavam em uma caixa de metal, materiais esquecidos e desprezados por todos. Projetamos todo esse material e percebemos que os registros fotográficos médicos eram coloridos e em slides, já os artísticos eram em preto e branco e em foto.

Observando todo esse material, constatamos que tinham uma relação com a estética do grotesco. Sobre posse dos registros dos auto-retratos, fizemos uma “janela” de papel cartão e fomos percorrendo em cada pintura a procura dessa semelhança e encontramos. Foi aí que fizemos os primeiros comparativos.

Quando comprovamos, mostramos todo esse “achado” para Konstantin, que irritado manifestou nunca ter se apropriado de fotografias para pintar seus quadros. Explicamos que

na vida de um artista, nada fica esquecido, que apesar dele ter feito esses registros fotográficos há mais de 30 anos, eles hoje estavam presentes e brotaram em sua pintura.

Achamos que parte dessa tese nasceu desse comparativo. Porque após constatarmos esse fato (grotesco x fotografia x pintura) vimos que poderíamos encontrar essas mesmas características na escultura. Assim fizemos e também atestamos que em toda a sua vida de artista o grotesco esteve presente. Parece que ele tentou “desenfeiar” os doentes na prática da medicina, já que era também cirurgião plástico.

Utilizamos como coleta de dados também os seguintes instrumentos: Pesquisa documental abarcando catálogos e demais registros de exposições de Konstantin Christoff, assim como reportagens, fotografias e outros documentos que possam fornecer informações sobre o artista e sua obra, principalmente no que se refere à série “Auto-retratos”. Recorreremos à pesquisa bibliográfica contemplando produções que fazem referências diretas às obras do artista, bem como aspectos gerais da arte e demais áreas afins, assim como utilizaremos registro fotográfico das obras do artista, buscando retratar detalhes particulares de algumas obras buscando contemplar as características da estética do grotesco presente na obra do artista. Fizemos também uma pequena pesquisa de campo com caráter de entrevista para um estudo mais aprofundado da recepção de sua obra.

Tendo em vista as idiossincrasias que constituem a série pictórica “Auto-retratos” de Konstantin Christoff, acreditamos ser de grande relevância compreender aspectos característicos dessa obra, correlacionando-os com aspectos mais amplos do grotesco na arte contemporânea. A partir daí foi feito estudo que considerando as categorias essenciais da estética do grotesco que podem ser encontradas na obra desse artista; para que possamos caracterizar as dimensões de sua obra no contexto mais amplo da arte.

Em suma, a relevância dessa pesquisa se justifica pela atualidade do tema, que trata de um estudo em artes visuais que se propõe a desvelar características particulares de um artista de expressiva produção na atualidade. Também creditamos na possibilidade que ela oferece para o campo de estudo das artes visuais na contemporaneidade, a partir da estética do grotesco na obra pictórica de Konstantin Christoff.

2. A TRAJETÓRIA DO ARTISTA PLÁSTICO KONSTANTIN CHRISTOFF

Neste capítulo, descreveremos a trajetória pessoal de Konstantin Christoff Raeff, artista plástico, búlgaro, brasileiro naturalizado, residente na cidade de Montes Claros¹, MG; descortinaremos alguns aspectos significativos e informações pertinentes à sua vida, presentes na sua produção pictórica.

A característica mais importante da sua obra é o fato de ela estar profundamente ligada à sua trajetória de vida e às fontes populares e culturais dos lugares em que viveu: a Bulgária e Minas Gerais. Foi o conjunto dessas fontes que determinou tanto o seu sistema de imagens como a sua criação artística.

Ainda neste capítulo, traçaremos os espaços geográficos por ele percorridos, suas influências sociais e culturais para que possamos identificar e até mesmo reconstruir alguns percursos significativos vividos por ele e por seus familiares; paralelamente, destacaremos essas marcas presentes em alguns dos trabalhos pictóricos que compõem seus quadros. Acreditamos que esses aspectos são importantes para compreendermos melhor o trabalho do artista, uma vez que entendemos por arte o produto da relação entre o homem, sua cultura e seu imaginário. Geertz caracteriza a arte como uma linguagem, um ato de comunicação (2003, p. 143). A partir desse pressuposto, podemos considerá-la como uma escrita e, como toda escrita, ali está o registro de situações vividas em família e em sociedade.

A Sociologia da Arte pode nos instruir a esse respeito: Mauss (1999, p. 27), ao descrever sobre métodos de sociologia, diz que o sociólogo deve procurar nos fatos sociais tanto o que é geral como o que lhes é característico. Por isso, para entender a construção do imaginário em Konstantin, com base em uma análise etnográfica, devemos observar esses fatores apontados por Mauss, estudar seus costumes e tradições, sua vida familiar, sua história e sua trajetória de vida, a fim de encontrar em sua obra pictórica traços desses caminhos vividos.

¹ Montes Claros (MG) encravada no sertão norte mineiro foi desbravada em 1553 por interessados em metais e pedras preciosas. Não achando o que procuravam logo seus desbravadores descobriram que a região serviria para a criação de gado. Hoje é uma cidade com cerca de 350.000 habitantes possui algumas indústrias, aeroporto e a Universidade Estadual de Montes Claros que oferece vinte e três cursos de graduação.

Entre aqueles que se dedicaram à sociologia da arte, Duvignaud aconselha-nos que para estudar arte deveríamos “[...] interrogar sobre as práticas e a gênese das formas imaginárias” (1971, p. 33); ou seja, estudar o artista antes de olhar para a obra. Essa também é idéia que Francastel (1993, p 17) tem sobre a arte quando afirma que:

Ela não remete um universo de formas imutavelmente talhadas, ela inicia um *processus* de **representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário**: ela não é jamais analógica, mas sempre constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não homogêneos. Ela não remete a um absoluto mas aos devires humanos. (Grifo nosso)

Desta forma, quando examinamos uma obra de arte, podemos encontrar ali o registro do imaginário de quem a produziu. Para Zoladz “O Imaginário se apropria de aspectos que lhe são conhecidos, para estabelecer uma nova realidade enraizada no cotidiano, na vida social” (2005, p. 149).

Em nossa discussão, procuraremos revelar parte do imaginário de Konstantin a partir de sua identidade, chegando até mesmo às suas fontes mais profundas, como nos instrui Hall: procurar a identidade que é constituída através de processos inconscientes de que ela sempre está sendo formada. (2004, p. 38).

2.1. A chegada do Sr. Christo Raeff, pai de Konstantin, ao Brasil.

Neste estudo procuraremos descrever a vida de Konstantin, contando um pouco da história de seu país a fim de entendermos melhor a influência de suas raízes em sua obra, assim como esclarecer os motivos da vinda de sua família para o Brasil. Mauss (1999, p. 28-29), nos orienta sobre a “Sistematização dos fatos”, para que os tornemos inteligíveis. Para isso, ele determina que busquemos comparações elementares, aproximemos fatos da mesma ordem, façamos reunião apenas dos fatos da família e por fim, alinhemos esses fatos em série.

Buscando essa orientação, direcionamo-nos ao conhecimento da formação do povo búlgaro, formado de mistura de: gregos, romanos, armênios, georgianos, eslavos, tártaros, trácios e germânicos. Neste sentido, valorizamos a observação de Mauss (*Ibidem*, p.128) que chama de civilização a mistura e os contatos de todos os tipos ocorridos entre os vizinhos de uma sociedade e a relação entre eles.

Ainda neste capítulo, levantaremos também os acontecimentos e condições que levaram Christo Raeff, pai de Konstantin, a mudar definitivamente de país e de continente. Essa mudança pode ser explicada porque entre as duas guerras mundiais a Bulgária foi sacudida por graves crises econômicas e políticas. De acordo com depoimentos prestados por familiares de Konstantin, percebemos que era uma região marcada por atitudes bárbaras e dominada por muitos anos pela invasão turca.

Na Bulgária, em 1919, Boris III, sobe ao trono, sucedendo ao pai. Nesse período, conforme Godoy descreve (1989, p.50-51), o Partido Comunista Búlgaro une-se ao Partido Agrário e à Organização Revolucionária dos Búlgaros da Macedônia, insuflando levantes, disseminando idéias de luta por várias cidades. Esse movimento é reprimido pelo regime fascista, acarretando a morte de mais de 20 mil comunistas, “Em toda a Bulgária, corpos de revolucionários podiam ser vistos pendurados nos postes de telégrafo”. No ano de 1925, na tentativa de conter a luta antifascista, novas repressões acontecem, e milhares de búlgaros foram assassinados, sem que cessem várias ondas de protesto.



FIG. 1 - Sr. Christo, abaixo no canto direito, (primeiro da direita para a esquerda) acompanhado de amigos da 1ª Guerra. (Foto P/B tamanho 14,0 x 9,0 cm - Bulgária, 1918- Arquivo particular).

Foi nesse clima de inconformismo, lutas e perdas e em defesa dos ideais de mudança político-econômica que, em 1925, o pai de Konstantin, Christo Raeff Nedelcoff², outros

² Cristo Raeff era filho de Yordanka e Ray. Ele tinha duas irmãs, um irmão farmacêutico, outro Oficial do Exército e um terceiro, que estudou Direito em Liège, sendo Prefeito de Térnovo, antiga capital da Bulgária e posteriormente Governador da Macedônia, quando esta foi anexada a Bulgária.

revolucionários entre os quais o amigo Radi Gorski foram estimulados a organizarem um motim de explodir uma igreja em que Boris III supostamente estaria.

Esse episódio é narrado por Konstantin ao jornal local:

Olha isso sempre foi um mistério para mim e para meu irmão, quando éramos meninos. Papai e mamãe nunca explicaram. Quando papai e mamãe morreram conheci um búlgaro que foi amigo de papai e vieram mais ou menos na mesma época para o Brasil. Fiquei sabendo através dele - ele disse com muita reserva - que eles fizeram um movimento de anarquistas na Bulgária e tentaram dinamitar uma igreja e matar o rei para mudar de monarquia para república socialista e a coisa não deu certo e eles fugiram para o Brasil. Posteriormente soube, através de um embaixador da Bulgária, que não houve esse movimento anarquista, mas sim um movimento comunista mesmo e eles fizeram o que estava planejado e foram muitas vítimas. Enfim, as coisas não deram certo e eles fugiram e procuraram lugares mais remotos, na época 1925/1926 (Entrevista - Jornal de Notícias. Montes Claros, 17 jan. 1999).

Após o malogro desse atentado, Radi Gorski, amigo de Christo fugiu para a América do Sul, chegando ao Rio e Janeiro. Ali, por indicação de um russo que conhecera na viagem segue de trem para Diamantina, MG, em busca de mineração. Porém, por um descuido, dorme, só acordando no final da linha, na cidade de Bocaiúva. Dali foi a cavalo até Montes Claros MG, cidade um pouco mais desenvolvida do que essa que havia desembarcado. Logo conseguiu um emprego como professor de violino e francês (APÊNDICE C).

Christo Raeff, nesse período, permaneceu escondido nas montanhas da Bulgária, enquanto Russa Christova Raeva³, sua esposa, cuidava de seus filhos Rayu (1920 - 1952) e Konstantin (1923). Desse começo de infância feliz na Bulgária, Konstantin lembra do avô, das árvores, da paisagem e de alguns colegas de escola.

No ano de 1929, Christo Raeff partiu para o Brasil ao encontro de seu amigo Radi Gorski, deixando para trás a mulher e os filhos com a promessa de em breve se reencontrarem. Partiu em busca de uma perspectiva melhor e chegando aqui começou a se dedicar à agricultura.

É relevante lembrar que, as condições naturais e históricas da Bulgária explicam a preponderância muito nítida, na sua economia, do setor primário; o povo se dedicava a uma agricultura, sobretudo alimentícia e à criação de animais e indústrias extrativas. Apesar das dificuldades, Christo conseguiu, pouco a pouco, vencer no novo país confirmando aquilo que

³ Na Bulgária por causa da dominação turca os sobrenomes passaram a ser usados a partir do nome do pai e do avô paterno. Para homens o sufixo é “-off” e “-eff”, para as mulheres “-eva” e “-ova”. Assim Konstantin Christoff Raeff, é filho de Christo e neto de Rayu.

Mauss (1999, p.116) esclarece: o indivíduo é capaz de ter êxito quando se separa de sua sociedade.

E foi assim que motivado pelo gosto de trabalhar a terra; tradição de seu país, que Sr. Christo; fez com que a população montes-clarense começasse a apreciar as diferentes verduras produzidas em sua horta através de sementes que adquiriu na capital, conforme carta expedida em 06/10/1930 (ANEXO A). Nesse sentido, Yedde Christova, esposa de Konstantin, narra como foi a vida do verdureiro Christo:

Os primeiros anos de Christo em Montes Claros foram muito difíceis. A cidade era muito simples, tinha cerca de 15.000 habitantes, restrito campo de trabalho, pesando ainda as diferenças de cultura. [...] então se viu forçado a ensinar e motivar o povo a comer cenouras, rabanetes, nabos, tomates grandes, berinjelas, repolhos, pimentão e folhas diversas.

Nas ruas carregando cestos das vistosas e estranhas verduras, elogiando as belas hortaliças, ia de porta em porta, apresentando um sorriso radiante nas faces coradas e os olhos da cor de céu de animação. (ANEXO B)

Assim, pode-se observar o que Levi-Strauss comenta sobre a colaboração das culturas, quando alega que nenhuma cultura se encontra só, permitindo-se edificar o que ele chama de “séries cumulativas” que seriam as combinações voluntárias ou involuntárias de trocas, de estilos de vida, de formas de cultivo, e outras contribuições. (1993, p.359). E foi com esse espírito de vencer, de permutar com aquela gente de olhos escuros e pele mais morena que o Sr. Christo adaptou-se naquele sertão tão diferente da paisagem búlgara, onde seus filhos Rayu e Konstantin costumavam ouvir o balir das ovelhas.

Por causa de um grave descontentamento político-econômico na Bulgária, quatro anos depois de viajar, o Sr. Christo convence a esposa D. Russa Christova a vir para o Brasil com os dois filhos Rayu e Konstantin. Estava assim novamente reunida, a família de Konstantin.

Na tentativa de alinhar os fatos em série, traçaremos brevemente algumas lembranças que ficaram da infância de Konstantin na Bulgária.

Konstantin se lembra do tio avô, velho pastor ortodoxo de sua aldeia, que só podia andar de joelhos por que ao se recusar ajoelhar-se em reverência ao inimigo turco, que se retirava do país naquele dia; teve os tendões da rótula cortados pela espada de um militar. Também não se esquece do convívio com o avô amoroso e sábio que sempre lhe dava bons conselhos; um em especial, o inspirou na vida: tratar todos os homens sem discriminação de raça ou religião.

Seu pai parece também ter seguido esses conselhos. O Sr. Christo como um bom e sábio búlgaro soube cativar o povo rústico do norte de Minas. A Montes-clarense Yedde Ribeiro Christova narra a impressão que tinha sobre ele:

Christo, com sua capacidade de adaptação tornou-se um dos da cidade, conquistou o povo pela simpatia, trabalho, honestidade, lhanza no trato, granjeando duradouras amizades e admiração das pessoas mais simples como das mais importantes. Deixando para trás a civilizadora e adiantada Europa. Christo tornou-se aqui quase um colonizador e, com ele, os montes-clarenses aprenderam a gostar das verduras e plantá-las com os “segredos” ensinados por ele.

Depois sem nunca mais ter voltado a sua pátria, esta terra o recebeu no dia 14 de julho de 1955, num maternal abraço⁴. (ANEXO B).

Parece-nos que o aprendizado da não discriminação faz Konstantin representar-se no meio de pessoas bem diferentes; tipos comuns, estrelas, santo, jogador de futebol e mulheres sofisticadas fazem da tela um cenário bem brasileiro. Ali, ele também demonstra além preocupação com sua identidade pessoal, o cuidado de preservar a identidade nacional do país em que passou a viver em relação ao domínio estrangeiro; e mesmo que venha denunciar ele acaba por assimilar ao colocar tudo isso em sua tela.

Citemos como exemplo o seu primeiro Auto-retrato, sob o título: “Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo” (A.s.t., 110 x 140 cm, 1982) - (Fig. 2).

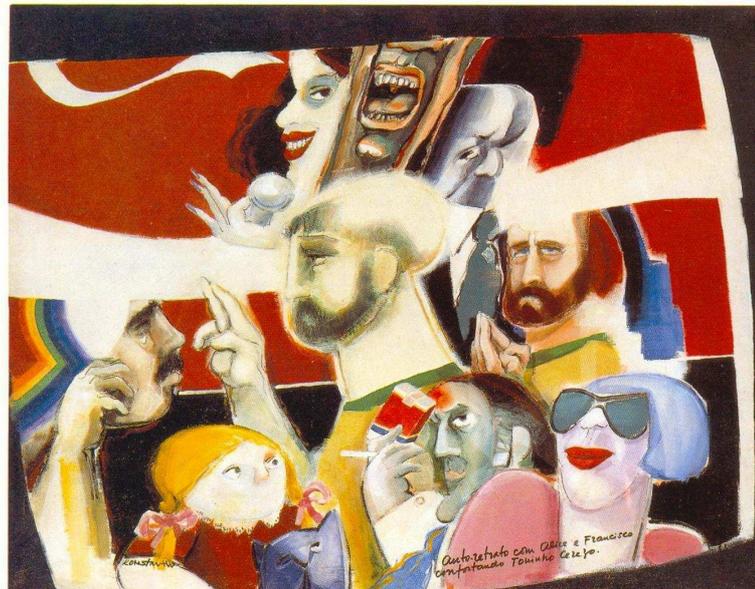


FIG. 2 - “Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo”
(A.s.t, 110 x 140 cm, 1982).

⁴ Sr Christo Raeff, pai de Konstantin faleceu vítima de câncer na garganta três anos após a perda de seu primeiro filho Rayu.

Quando Hall propõe sobre a identidade do sujeito sociológico ele diz que existe neste sentido um espaço entre o mundo pessoal e o mundo público; assim, nós acabamos nos mostrando como também revelando as identidades culturais que absorvemos. O autor prossegue dizendo: “A identidade então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (2004, p, 11-12).

Também é importante observarmos o que Zoladz (2005, p. 149) propõe: “Assim, o real, o simbólico, o imaginário são desenhados por meio de uma espécie de acrobacia”. E essa visão de mundo instaurado em seu imaginário vai se refletir em alguns quadros de Konstantin mostrando-nos sua escrita e sua trajetória; “[...] uma lição de sinceridade” como diz Rodin, ao definir a arte (1990, p. 192).

No segundo Auto-retrato, “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes” (Acrílica sobre tela, 110 x 140 cm, 1982 - Fig. 3), que Konstantin pintou no mesmo ano, percebemos a valorização da pátria que escolheu para se naturalizar. No quadro, faz uso da bandeira brasileira envolvendo toda a tela, as estrelas, o azul e o amarelo ocupam todo céu e o verde faz parte das montanhas e a terra. No solo, está a fartura, os produtos da terra, os animais, um homem rústico, São Francisco e o artista em atitude de agradecimento a tudo isto. Neste aspecto, encontramos a afirmação de que existe um parentesco entre “[...] a vida social e a expressão artística” segundo Duvignaud (1971, p.36).

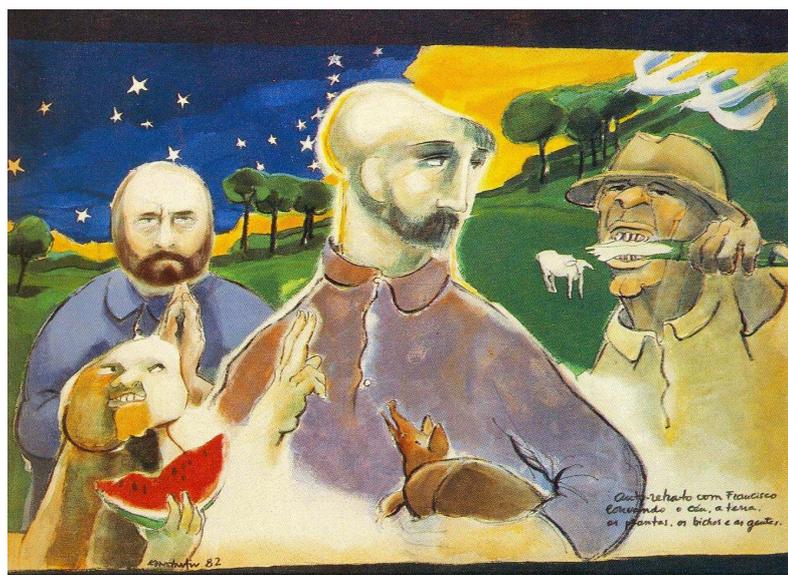


FIG. 3 “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes”
(A.s.t, 110 x 140 cm, 1982).

No trabalho que passamos a mostrar agora, “Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer e mi grapita y mi jarrón chino)”, (A.s.t., 160 x 110 cm - 1986) - (Fig. 4) observamos um outro aspecto de suas lembranças e percebemos que a violência e o autoritarismo marcaram Konstantin.

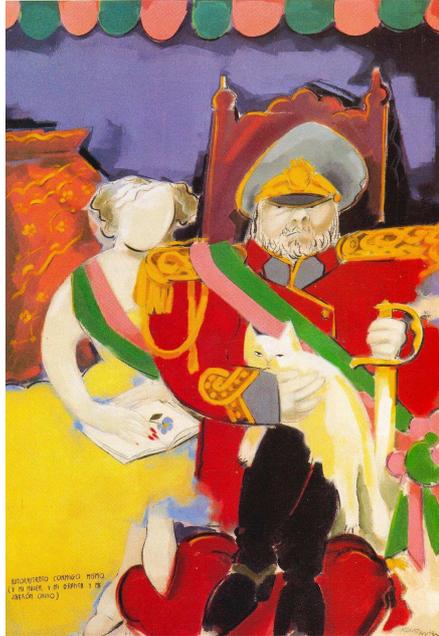


FIG. 4 “Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer e mi grapita y mi jarrón chino)”
(A.s.t. 160 x 110 cm. - 1986)

Pode-se constatar que a tela é um trabalho em que ele tenta registrar o autoritarismo de maneira geral e onde seu imaginário se revela sob vários aspectos, que caminham do período de lutas que seu pai viveu na Bulgária, passando pelas cartas que chegavam com notícias da Bulgária totalmente censuradas e do seu tio bisavó que foi mutilado pelo turco, até a época do longo período de ditadura militar que vivemos no Brasil.

Para Simmel (1983, p.55), “As sociedades tem interesse em que guerra e paz se alternem conforme uma espécie de ritmo”. Essa experiência foi vivenciada por Konstantin; a guerra o afastou de sua primeira pátria e de muitos entes queridos, fazendo-o viver a aventura de um salto no escuro sobre o oceano. Momentos de paz encontrou neste país em que, como ele mesmo declarou, vivia livre como um selvagem no meio de animais em plena natureza. Em duas obras, uma realizada em 1986 e a outra em 1984, podemos vislumbrar esse ritmo, ou essa alternância a guerra em “Auto-retrato vendo os homens às avessas” (A.s.t., 110 x 110 cm - 1986) (Fig. 5) e a paz, “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (Acrílica sobre tela, 140 x 140 cm, 1985) – (Fig. 6).

Duas formas de ver o mundo “às avessas” percebemos nestas telas o que Francastel, diz que há uma relação entre a liberdade do artista e a “[...] disposição representativa do universo que nos cerca” (1993, p. 03).

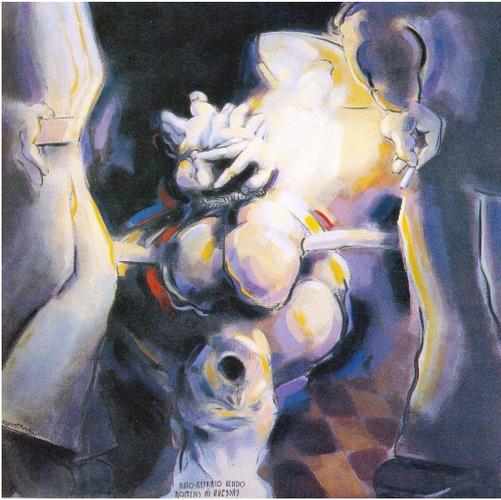


FIG. 5 - “Auto-retrato vendo os homens às avessas”
(A.s.t, 160 x 110 cm. - 1986)

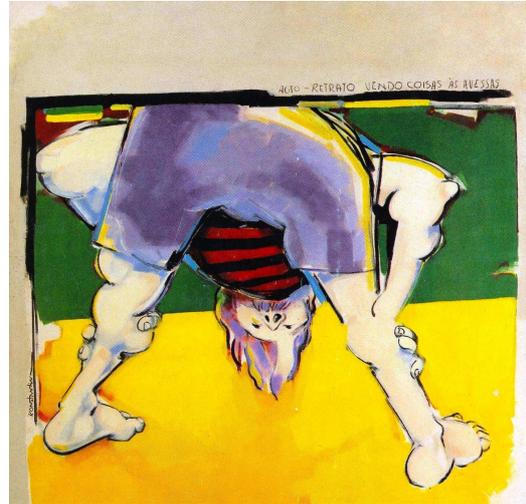


FIG. 6 “Auto-retrato vendo coisas às avessas (A.s.t., 110 x 110 cm - 1986).

2.2. Konstantin, do menino búlgaro ao artista plástico, naturalizado brasileiro.

Montes Claros, cidade do norte de Minas Gerais, é distante dos grandes centros e seu desenvolvimento artístico-cultural ocorreu através de vários segmentos como música, teatro, literatura, folclore e artes plásticas. Hoje, percebemos que o búlgaro Konstantin Christoff veio ampliar este repertório, tendo sua produção artística ajudado a divulgar o nome desta região.

Após as considerações introdutórias deste capítulo, iniciaremos agora uma cronologia a partir de depoimentos do próprio Konstantin, de sua mulher Yedde Ribeiro Christova e de amigos do artista. Christova escreveu duas narrativas (ANEXO B e C), a primeira sobre Sr. Christo e a segunda sobre Konstantin, de onde destacamos alguns trechos a fim de ilustrarmos a história deste indivíduo que foi médico, cartunista, desenhista, fotógrafo, escultor e hoje é pintor. Tentaremos aqui traçar a sua trajetória e seguirmos o conselho de

Alberti (2004, p, 86): “Uma história em que o plano dos acontecimentos é relevado ao máximo e que, mesmo assim, está carregada de sentido”.

No ano de 1933, Montes Claros⁵ acolheu uma ilustre senhora búlgara, com seus dois filhos menores, que chegavam da Europa. Na Bulgária, partiram de Strajitza, “[...] aldeia protegida pelas montanhas guardiãs de Térново, antiga capital” (CHRISTOVA, ANEXO B) no final de março daquele ano; saíram como súditos do Rei Boris III, como reza o documento a seguir:

Em nome de Sua Majestade Boris III, Rei da Bulgária, o Ministério do Exterior e Cultos Religiosos, pede às autoridades civis e militares dos países amigos, e, requer às autoridades (búlgaras, n. t.) - que deixem passar livremente a súdita búlgara Russa Christova Raeva, que segue para o Brasil acompanhada de seus dois filhos -: Raio de 11 anos, e Konstantin de 9 anos, - e que lhe prestem auxílio e proteção necessária. (Passaporte búlgaro n. 13.425/1050-Serviço e Registro de Estrangeiros- tradutor Dimytro Semansky, grifo do autor) (ANEXO D).

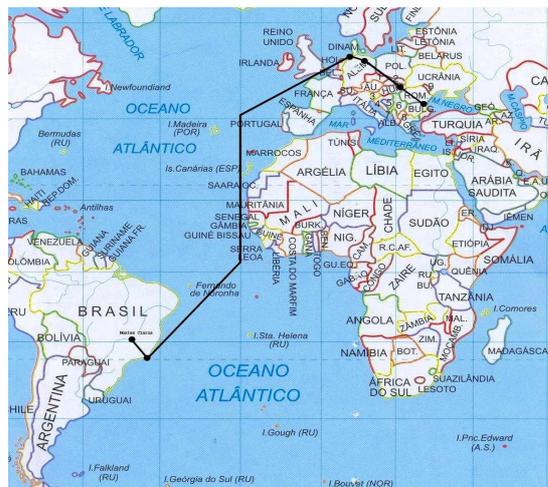


FIG. 7- Mapa Mundi (Percurso saindo de Strajitza, Bulgária até o Brasil, Montes Claros, MG)
Fonte: Agenda anual, São Paulo: Salesiana, 2003.

A família foi de trem de Strajitza (Bulgária) até Hamburgo (Alemanha), percorrendo cerca de 2.900 km (Fig. 7- Mapa). Na estação, a despedida das crianças do colégio que entregaram um buquê de flores a Konstantin e ao irmão posando para o fotógrafo (Fig.8- 1933-Arquivo particular).

⁵ No ano de 1933 a cidade de Montes Claros possuía uma biblioteca, o Colégio Imaculada Conceição, o Ginásio Municipal, a Escola Normal, o Grupo Escolar Gonçalves Chaves, a Estação Ferroviária Central do Brasil, uma bomba de gasolina, a Associação dos Escoteiros, um cinema, dois hotéis e uma população em torno de 30.000 habitantes.



FIG. 8 - Na estação, a despedida das crianças do colégio. Konstantin e ao irmão com o buquê de flores (Foto P/B tamanho 6 x 8 cm - Bulgária, 1933-Arquivo particular). (Da esquerda para a direita, Konstantin segurando o buquê de flores e um caderno, ao lado seu irmão Rayu).

Saíram de Hamburgo no dia 04 de abril de 1933, a bordo do navio cargueiro Cuiabá, chegando ao Rio de Janeiro no dia 02 de maio. Mês de maio, mês em que os botões de rosa são colhidos na Bulgária, para servirem de substratos aos melhores perfumes. A Senhora, Russa⁶ Raeva, Dona Rosa, como era conhecida, estava trazendo para o norte de Minas os seus pequenos “botões” para ali espalharem suas essências búlgaras.

No Rio de Janeiro, tomaram um trem e viajaram por mais de 900 km., até Montes Claros (MG). Ali, conheceram o escaldante sertão mineiro, que contrastava terrivelmente com a paisagem da aldeia natal, para onde nunca mais retornaram. “Konstantin trouxe para o Brasil uma mochila de lembranças e a naturalidade do retorno” (ANEXO C).

Dona Rosa veio ao encontro do seu marido, Sr. Christo, que ali já residia por cerca de quatro anos, trabalhando como verdureiro. Konstantin, em depoimento ao Jornal Estado de Minas (1988), relata este fato:

Foi um outro búlgaro que eles haviam conhecido, e que estava recém-chegado do Uruguai, onde havia trabalhado no ramo. Fizeram então uma sociedade, plantaram uma horta gigantesca, e depois de tudo pronto, já começando a produzir, acabaram descobrindo (risos), que os montes-clarenses, a maioria deles, não conhecia nem tomate, imagine as outras coisas que plantaram. Eles só queriam saber de quiabo, pequi e abóbora... Foi uma tragédia, os três

⁶ Russa Kostova Popova.- era o nome de solteira da mãe de Konstantin

acabaram brigando, desfizeram a sociedade e os outros dois se mandaram. Mas meu pai, ainda insistindo na horta, mas de uma maneira mais racional, permaneceu em Montes Claros, e foi a partir daí que a nossa vida começou realmente aqui no Brasil. Meu irmão, eu, ele e mamãe trabalhávamos dia e noite plantando, aguando a horta, colhendo a produção, vendendo-a à população - era uma epopéia. (LOPES, Carlos Herculano. De como conciliar arte e vida. **Estado de Minas**, Minas Gerais, 15 fev. 1988. Caderno Fim de Semana, p. 6).

Dessa forma, o menino Konstantin cresceu ajudando os pais no plantio e na colheita das hortaliças, “[...] curvaram-se nos canteiros da horta, sem saber que nesta região dominava a pecuária e que o povo gostava, de modo geral, de carne seca, arroz tropeiro, [...] mal apreciando os tomatinhos, maxixes rameados em toda parte, recebendo melhor a abóbora e o quiabo” (ANEXO C).



FIG. 9 – Konstantin (abaixo, marcado por um círculo) na horta de seu pai (circulado, em pé no canto direito), com Rayu seu irmão (segundo da esquerda para direita) e sua mãe, Dona Rosa (terceira pessoa, da direita para a esquerda). Arquivo particular.

Sr. Christo, a família e seus empregados trabalhavam na horta, ilustrada na foto tirada em 1933, (Fig.9). Konstantin, por um período do dia, trabalhava aguando a horta, no outro, ía ao colégio. De noite, sob a luz de lamparina e escrevendo sobre caixotes de verdura, ele estudava. Aprendeu o português com muito esforço em meio a algumas chacotas e brincadeiras dos colegas, “muito choro às escondidas”, sem perder o sotaque búlgaro que até hoje ainda carrega. Quanto à sua adaptação ao chegar aqui ele relata:

Olha eu não me lembro bem se foi fácil ou não, porque eu era criança. Creio que tenha sido fácil, porque eu vivi uma vida quase que de selvagem, mais

selvagem que os meninos da roça daquela época. Eu morava em uma horta, que era uma roça naquela época, que atualmente é o bairro onde está a escola de medicina. Eu era quase um selvagem porque vivia tomando banho pelado sozinho nos rios, vivia caçando tiú⁷, matando codornas, saracuras, fazendo gaiolas, alçapão, pescando de todas as maneiras no meio de espinheiro, descalço. Era um negócio que até hoje nem acredito que tenha acontecido. (Entrevista da Semana: A arte e a história do búlgaro meio montes-clarense. Jornal de Notícias. Montes Claros, Minas Gerais, 17 jan. 1999. Caderno de Domingo, p. 5.).

Em Montes Claros, morou em casa simples com paredes de adobe e chão de terra batida; arquitetura que contrastava enormemente com a da residência de seus avós na Bulgária, o que pode ser comparado nas ilustrações que se seguem. (Fig. 10 e 11).



FIG. 10- Residência – V. Frontal
(Foto P/B, 9 x 14 cm, Bulgária, 193-).



FIG.11- Residência – Vista Lateral
(Foto P/B., 9 x 14 cm Bulgária, 193-).



FIG.12- Residência (M. Claro-MG)
(Foto P/B, tamanho, 6 x 8 cm, 193_)



FIG. 13- A casa e Sr. Cristo na carroça
(Foto P/B, tamanho, 6 x 8 cm, 193_)

Fonte: (Fig. 10 a 13 – Arquivo particular)

⁷ Tiú- réptil de pequeno porte, tipo de lagarto que vive no sertão norte-mineiro.

Quando jovem, quis ser marinheiro, talvez a longa viagem de 28 dias a bordo do Cuiabá tenha lhe deixado boas lembranças; ele diz: “[...] eu era fascinado com aquilo, com as possíveis viagens, aventuras” (LOPES, 1988, p. 06); mas seus pais o aconselharam a seguir a carreira de medicina.

Estudou e foi classificado em quinto lugar para o Curso de Medicina da UFMG. “No início do curso médico foi monitor, passando, nos anos seguintes, a assistente do Prof. Santiago Americano Freire, titular da disciplina de farmacologia. Com o prof. Santiago desenvolveu técnicas de pesquisa científica” (ANEXO C).

Em 1939, Sr. Christo⁸ percebendo a indispensável continuidade de estudos de seus filhos e notando que a cidade de Montes Claros não oferecia esses avanços, com suas economias de uma vida financeira extremamente regrada comprou uma chácara em Belo Horizonte, próxima à região da Pampulha. Ali, Rayu⁹ e Konstantin ficaram residindo e estudando na capital. Este cursou o pré-médico e seu irmão a pré-engenharia.

No ano de 1943, Konstantin entrou para a Escola de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais; pode-se dizer que foi quando se iniciou também como artista plástico. Porque embora tivesse trabalhado como médico por mais de quarenta anos, esteve sempre envolvido com as artes, tanto que produziu esculturas, monumentos públicos na cidade de Montes Claros, fotografias, desenhos, cartoons e pinturas confirmando as palavras de Francastel, quando diz que o pensamento plástico não só faz uso dos materiais elaborados como também informa o universo (1993, p. 04).

Konstantin não frequentou nenhuma escola e nem curso de arte. Ele sempre disse que era autodidata, embora tenha, na sua vasta biblioteca, inúmeros livros de arte e esteve algumas vezes na Europa onde visitou importantes museus. No entanto, afirma que é meio “intruso e aventureiro” no meio artístico. Ao comentar sobre sua iniciação, diz que ocorreram dois marcos: o primeiro em Belo Horizonte onde conheceu Guignard e onde, em 1944, visitou o Primeiro Salão de Arte Moderna, exposição que escandalizou a cidade, e onde viu uma obra de Portinari retalhada à gilete. Diz ele que achou o quadro de Portinari que retratava um galo de pescoço torto, todo retalhado uma das coisas mais espantosas que já havia visto.

O segundo, em Montes Claros quando, já formado, observava Godofredo Guedes, amigo e compadre, trabalhando. Godofredo era um pintor acadêmico, com temas bem

⁸ Sr. Christo trabalhou como horticultor até o ano de 1955.

⁹ Rayu Christoff Raeff, trabalhou como professor de Francês e Matemática no Colégio Batista em BH, formou-se em Engenharia, atuando como engenheiro da Secretaria de Obras do Estado de Minas Gerais onde realizou várias obras como pontes e campos de aviação, além de elaborar o plano diretor para as cidades de Montes Claros e Matias Cardoso. Faleceu após trágico acidente de avião no ano de 1952.

ingênuos do tipo: luar do sertão, curvas do Rio São Francisco, retratos e cenas de crepúsculo e que valorizava seu trabalho dizendo que era muito difícil pintar, isso se deu mais ou menos na década de 50.

No atelier do amigo, conheceu Raimundo Colares¹⁰, ainda rapazinho que se iniciava em pintura, com temas também de paisagens: pintava coqueiros e pôr-do-sol. Foi aí que ele também começou a pintar, não influenciado por eles, mas pensando talvez, “Se os outros podem, eu também posso”. Em 1958 pintou seu primeiro quadro, um palhaquinho no picadeiro (Fig. 14. Óleo s/tela, s/ dimensão, 1958). . E pintou também bananeiras e ipês, fez muitos quadros e um dia, insatisfeito com aquele tipo de pintura acadêmica, resolveu queimar todas as telas, produzindo uma fogueira multicolorida sob o efeito da tinta óleo.

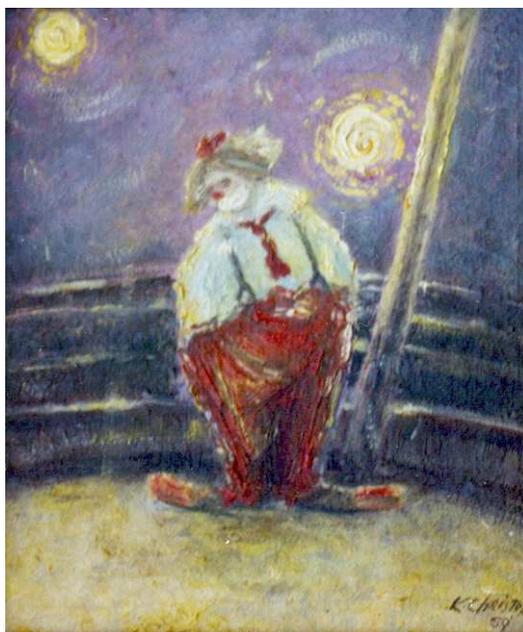


FIG. 14 -“O Palhaquinho”. (Óleo s/ tela, 1958) Arquivo particular.

Mais tarde, passou a se interessar obsessivamente pelos desenhos de humor observando Vão Gogo - Millôr Fernandez, Carlos Estevão, Borjalo, Zivaldo, Jaguar, Fortuna e Claudius; foi estimulado ainda mais pela produção de Bosch, André François, Kovashy, Sempé, Searle e Steinberg. Absorvendo tudo isto e com o incentivo de sua esposa, passa a pintar os auto-retratos, a série que vamos analisar nesta tese.

Diante desta exposição, acreditamos que a proposição de Konstantin não está correta quando se classifica autodidata. Conceituamos autodidata, aquela pessoa que adquiriu conhecimento sozinha.

¹⁰ (1944 - 1986) – Artista montes clarense. Prêmios: II Salão Esso, 1968 a 70, MAM, RJ, 1977.

Vejamos a seguir como a instrução de Konstantin surgiu de forma ímpar diante de tantos mestres citados por ele mesmo. Esta admiração o fez observar, buscar, analisar, apreender, aprender e comparar todas as obras desses artistas, tanto através de livros, visitas a museus e contatos pessoais com alguns contemporâneos. Seus desenhos, esboços e pinturas foram passo a passo tomando dimensões maiores.

No seu trajeto para a faculdade, passava obrigatoriamente pelo Parque Municipal, onde Guignard, pintor fluminense, trabalhava dando aulas de pintura. Começou uma amizade entre o jovem estudante e o mestre que por várias vezes pintou seu retrato e pediu-lhe que servisse de modelo para seus alunos. Passaram a sair para tomar cerveja, inventando motivo para conversarem sobre arte; assunto pelo qual Konstantin começou a “tomar gosto”.

Ainda enquanto estudava na Faculdade de Medicina, Konstantin abriu seu primeiro consultório médico, na zona boêmia de Belo Horizonte e lá conheceu as misérias da vida, o “inferno” que alguns vivem como ele relata ao Jornal de Notícias (1999, p. 05):

Essa história foi a seguinte. Eu tinha um colega de turma que era muito meu amigo e o pai dele tinha um restaurante na zona boêmia no coração geográfico do bafo, um bar em Belo Horizonte, na Rua Guaicurus com São Paulo. Então ele sempre me convidava para ir almoçar ou jantar no restaurante do pai dele e não pagava nada e aquilo era bom para mim, porque eu não tinha dinheiro. Então tivemos uma idéia brilhante de abrir um consultório, porque não havia nenhum nas proximidades da zona. Nesta ocasião estávamos no quarto ano e tínhamos algumas noções de medicina naturalmente, sabíamos aplicar injeções, fazer curativos, etc. Nós abrimos o consultório no fundo do restaurante do pai dele, no meio de algumas caixas de cervejas, de vidros vazios e sacos de não sei o que, e passamos a ter uma clientela grande e ganhamos bastante dinheiro. Trabalhávamos na parte da tarde das quatro até as oito horas, porque daí por diante começava o movimento na zona e a coisa não era conveniente. E lá foi uma experiência fantástica na minha vida, foi uma verdadeira universidade para mim.

Tenho a impressão que lá eu aprendi muito mais que em toda minha vida, durante o curso médico e posteriormente. Lá eu conheci o que é uma pessoa, o que é gente. Lá eu vi coisas dramáticas, coisas de arrepiar o cabelo. Vi coisas tão dramáticas que a reação da gente, era rir, porque era tão dramático que passava a ser uma comédia. Conheci gente de todo o gênero e todo tipo. Conheci gigolôs, prostitutas de todas as maneiras, moças que vinham do interior e se transformavam em meia dúzia de semanas em rainhas da zona. De repente pegavam uma doença venérea, entravam em decadência ou engravidavam e virava uma miséria de gente, perdia os dentes, ficavam banguelas, adoeciam, era um negócio. Olha se existe céu eu tenho certeza que está aqui na terra e se existe inferno também está na terra. Agora, eu tenho a impressão que cada um de nós vive seu céu e seu inferno alternadamente. E como o ditado: depois da tempestade vem a bonança e isso realmente é uma coisa real. Isso acontece na vida de todo mundo, mas tem gente que é mais propensa a ter essas mudanças de situações. E em algumas pessoas os períodos são mais longos de felicidades e mais curtos de tragédias e drama. Ou vice-versa. Aqui é que estão, o inferno e o céu. Lá (na zona boêmia) eu percebi isso nitidamente. Olha, naquela ocasião a mulher, a prostituta era uma mulher desprezada, menosprezada por senhoras da sociedade, as senhoras de famílias, as senhoras sérias. Eu acho que existiram prostitutas que deviam ter sido respeitadas muito mais do que mães de família e

conheci também, por outro lado, posteriormente, como médico, senhoras da alta sociedade que deveriam ser prostitutas da zona mesmo. Nós vivemos de aparência, mas a pessoa em si vive da realidade. Vive alternadamente entre o céu e o inferno na terra mesmo.

Este depoimento de Konstantin nos faz lembrar o que Simmel (1983, p.50) afirma de “[...] que as mais diferentes associações põem em jogo forças específicas [...]”; na obra “Auto-retrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1984), (Fig. 15), o artista retrata essa forte influência do período em que trabalhou atendendo várias prostitutas. Ali ela pinta uma cafetina que no dia de sua morte, em que ela sobe aos céus tanto quanto Nossa Senhora, em uma ascensão.



FIG. 15 - “Auto-retrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana”
(A.s.t, 160 x 160 cm, 1984).

O tema referente à D. Lola também marca mais duas obras, “Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão)” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983) (Fig. 16) e

“Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível)” (A.s.t., 155 x 220 cm, 1986), (Fig. 17).

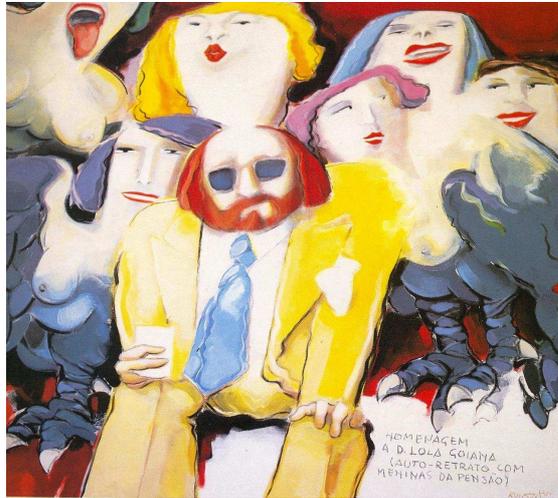


FIG.16 - “Homenagem a D. Lola Goiana (. Auto-retrato com meninas da pensão)”
(A.s.t, 130 x 130 cm, 1983).

E é neste sentido, que Konstantin tenta mostrar que a prostituta faz parte de um coletivo onde nós estamos inseridos e de que não merece discriminação. Mais ainda, ele faz uma inversão da sociedade ao homenagear uma prostituta e colocá-la numa esfera socialmente superior.



FIG. 17- “Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível)”
(A.s.t, 155 x 220 cm, 1986).

Konstantin iniciou sua vida artística muito timidamente, trabalhando com o desenho. Quando morava em Belo Horizonte, ilustrou inúmeros trabalhos científicos para os professores da Faculdade de Medicina e publicações médicas; realizou também algumas caricaturas para a “Folha de Minas” e o “Jornal do Povo”.

Em 1948, já formado (Foto de sua formatura – Fig. 18), retornou à cidade de Montes Claros, atuando como cirurgião geral e ginecologista e, anos mais tarde, como cirurgião plástico. Mas, seu interesse pelas artes o acompanhava; interessou-se pela fotografia, registrando dentro do hospital os pacientes com deformações congênitas, os indigentes e as crianças.



FIG. 18 – Retrato de Konstantin, graduação em Medicina
(Foto P/b, 12 x 8 cm, 1948 - Arquivo particular).

Essa paixão se estendeu. Esse novo “fotógrafo” passou a registrar a miséria em meios à beleza, corpos que circulavam nos prostíbulos belo-horizontinos e montes-clarenses. Também fotografou paisagens do sertão e igrejas das localidades próximas. Seu trabalho fotográfico lhe conferiu dez anos depois o prêmio “Menção Honrosa, na Exposição Internacional de Fotografia Belo Horizonte, MG-1958” (AYALA, 1986, P. 445), (ANEXO E).

Simmel, no Texto “Como as formas sociais se mantêm” (1983, p.47-58), enumera uma série de variações que ajudam a conservar a unidade social e a do indivíduo; entre elas, podemos citar: coesão dos elementos, instinto de conservação, concurso mútuo das forças

presentes; uma delas nos chamou a atenção: seres mantêm a continuidade da coletividade através da “permanência do solo em que vivem”.

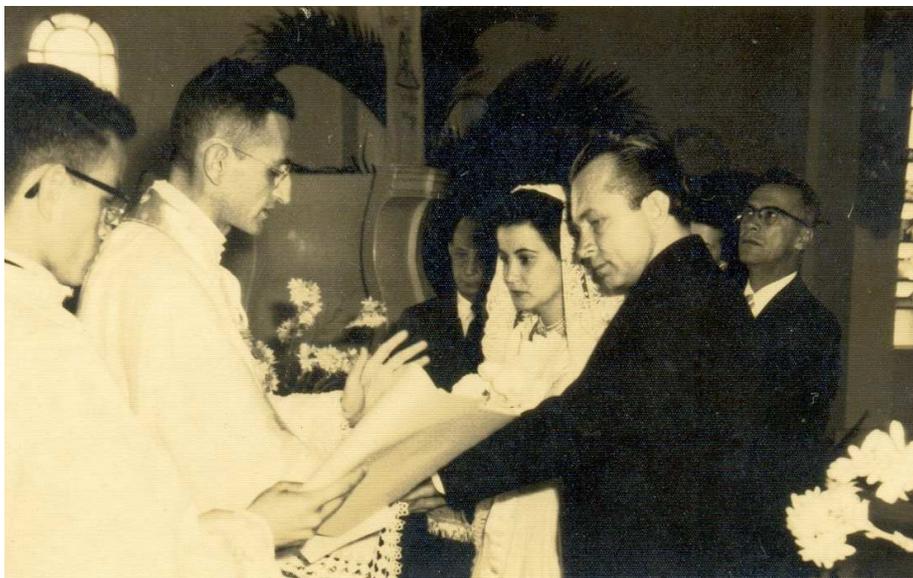


FIG. 19 - Foto do casamento de Konstantin e Yedde em 30/12/1955 em Montes Claros, MG
(Foto P/b, 8 x 12 cm, 1955) – (Arquivo particular).

Isso se deu com o Konstantin, houve uma época em que ele queria voltar para a Bulgária, no entanto sua mãe não permitiu e ele então permaneceu no Brasil, em contato com os costumes sociais brasileiros, especialmente do estado em que cresceu. Em 1955, casa-se com Yedde Ribeiro Cristova¹¹ e constitui família (Fig. 19 - Foto do casamento). Na obra “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)”, (A.s.t. e papel metalizado, 130 x 130 cm, 1983), (Fig. 20), ali está a sua permanência em solo montes-clarense, com a esposa no colo, “uma sereia” que delicadamente o enfeitiçou, ajudando-o a se fixar na região e em segundo plano o sonho de ter sido marinheiro; da vontade que tinha de “correr o mundo”, só restou o aquário com o peixinho vermelho e a tela de um navio pendurado na parede; como o próprio Simmel diz “Está na natureza humana, os contrários se atraem” (*Ibidem*, p.57) e o testemunho disso é o que Konstantin declara sobre esses opostos:

¹¹ Filha de Dr. Plínio Ribeiro dos Santos, médico, industrial e Deputado Federal e de D. Felismina, Farmacêutica e comerciante. Yedde estudou no Sacre Couer de Marie (RJ) interna por 10 anos; formada em Letras Neolatinas pela Faculdade Santa Úrsula, Pedagogia pela Fundação Norte Mineira de Ensino Superior e pós-graduada em Orientação Educacional. Casou-se com Konstantin em 1955, tiveram 3 filhos Rayu, Andrey e Igor e possuem 7 netos, Yanca, Fayga, Ian, Níkolás, Iuri, Caio e Yordan.

Ela queria ser irmã de caridade, mas foi passar umas férias em Montes Claros, e acabamos namorando e nos casando, apesar de, na época, eu ser ateu, o que continuo sendo até hoje. Sou ateu e pagão (risos...). A influência dela, em mim, foi terrível: imagine que eu saí de uma horta, de repente virei médico nos casamos, e ela me ensinou tantas coisas, desde me portar na mesa, a ter bons modos (risos...), a ler bons livros, etc. Agora alguma coisa, das boas coisas da vida (risos...), eu com certeza ensinei para ela, e nos demos muito bem. Eu era um boêmio de primeira; cheguei a ficar famoso nos cabarés de Montes Claros, e também fiz ótimas incursões aqui por BH, Rio e São Paulo. Também não deixava pra menos: em 1945 comprei um Buick¹² conversível, fumava cachimbo, tinha um belo cachorro, e era razoavelmente bonito. Acho que foi por ai que a Yêdde se encantou por mim (LOPES, Carlos Herculano. De como conciliar arte e vida. Estado de Minas, Minas Gerais, 15 fev. 1988. Caderno Fim de Semana, p. 6.).

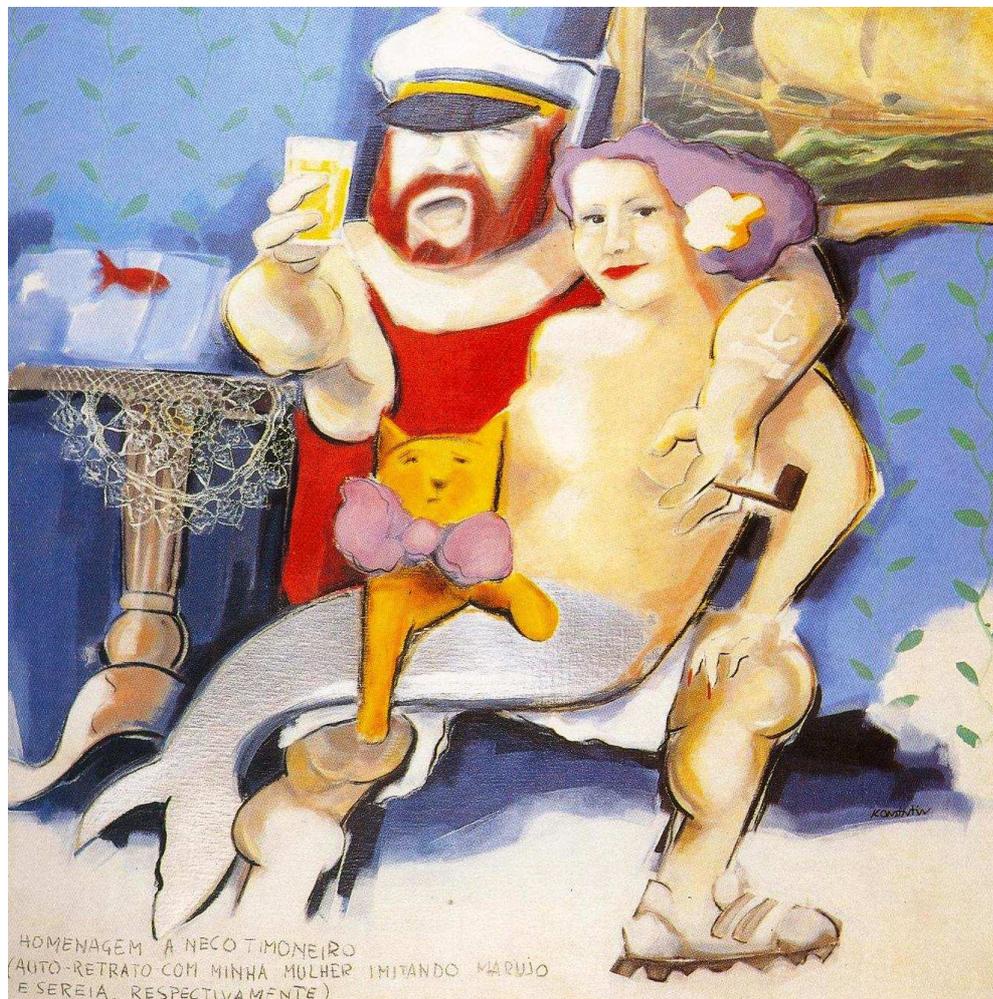


FIG. 20 “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)”, (A.s.t. e colagem de papel metalizado, 130 x 130 cm, 1983).

¹² Buick - Tipo de automóvel conversível.

Nesse mesmo ano, faz desenho de humor para as revistas “Edição Extra” (SP) e “Caretta”¹³ (RJ), veja charges da Revista Careta (Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 09, 25, 27 e 36) referentes às Figuras de 21 a 24 realizadas no ano de 1960. Seu contato com Belo Horizonte se intensificou pelo convívio dos amigos pintores, Herculano Campos, Inimá de Paula, Chanina e do cartunista Carlos Estevão. Anos depois, com um grupo de jornalistas e críticos de arte cria em Montes Claros a Revista “Encontro” onde era chargista.

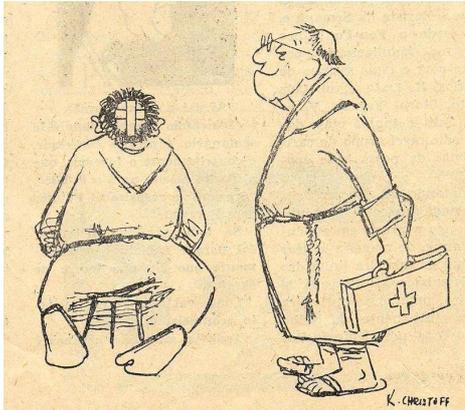


FIG. 21 Desenho I (9 x 9 cm, 1960)

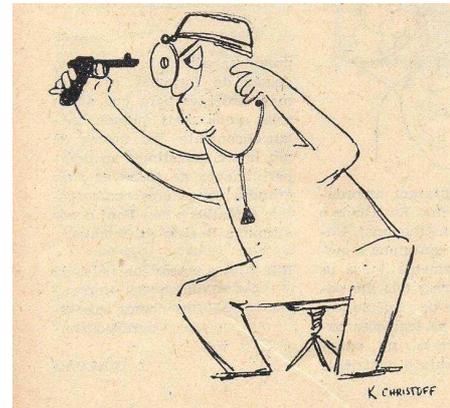


FIG. 22 Desenho II (10 x 11 cm., 1960).



FIG. 23 Desenho III (19 x 11 cm. , 1960)

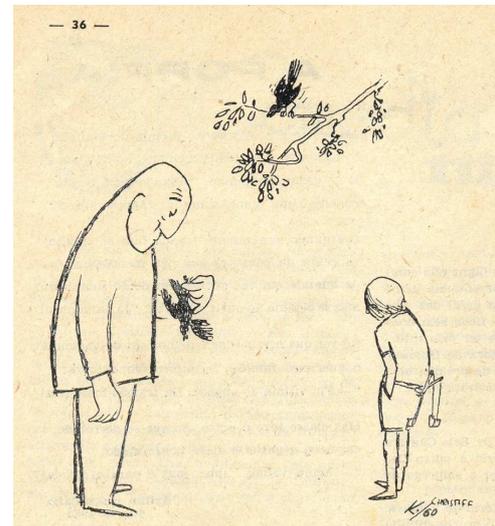


FIG. 24 Desenho IV (13 x 11 cm., 1960)

Fonte: (Referente às Fig.; 21, 22, 23 e 24, respectivamente) - Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 09, 17, 25 e 36 .

¹³ Periódico ilustrado focando os costumes e notícias do dia-a-dia e ao governo. Muitas ilustrações com caricatura. Fundada em 1908 por Jorge Schmidt

Conforme veremos depois, as caricaturas foram de enorme importância para sua pintura. Em 1998, Konstantin escreveu um Manifesto aos Cartunistas, documento em que faz uma crítica aos pintores que, de acordo com ele, estariam matando a própria arte com seus motivos repetitivos, que tornam a pintura: apática, indiferente, fria e sem emoção, e, às vezes, até fúnebre. É quando ele denuncia que os pintores (pelo menos seus contemporâneos) nunca se lembraram de que o humor pode ser fonte de inspirações e que a crítica, a ironia, a irreverência e outros sentimentos, falam mais profundamente ao ser humano porque são intemporais eternos e universais.

Konstantin também fez esculturas, realizou muitos trabalhos em gesso, argila, ferro e isopor. No ano de 1982, recebeu o prêmio “Menção Honrosa” no Salão Global do Museu de Arte de BH. Contudo, foi para a pintura que este artista dirigiu seus maiores esforços. Autodidata, como diz, ele retoma a pintura por volta de 1960, graças ao estímulo de sua esposa que incansavelmente o incentivava; e assim, a sua produção e seus horizontes artísticos foram se ampliando. Mais adiante, veremos o quanto às esculturas foram importantes para o seu trabalho de pintor.

A partir de 1980, além de realizar exposições individuais, nacionais e internacionais, participou também de coletivas. Neste período, revolucionou a cidade de Montes Claros, sempre interessado pelas artes e envolvido com o meio artístico, cria o Salão Arteboi, Salão Nacional de Montes Claros. Para a região, esse Salão foi um evento de extrema importância, fazendo reciclar os artistas regionais. Contando com a presença de críticos de arte da capital, Rio de Janeiro e São Paulo, promoveu encontros com os artistas locais, sempre preocupado em ampliar os horizontes artísticos da cidade que o acolheu.

Em seu atelier, com cerca de 120 metros quadrados, com pé direito duplo, passava o dia inteiro pintando, ou criando estudos para os seus atuais auto-retratos e a nova série “Viagem à América”.

Extremamente crítico, ele faz de sua arte uma espécie de panfleto, onde busca primeiramente o riso, para trazer o espectador para “dentro” da tela, na tentativa de fazê-lo sentir-se a vontade e não se espantar. Depois que o observador se “apossou” do quadro, passa aí a tomar conhecimento da mensagem; “técnica” usada por Rabelais¹⁴ no séc. XV. Baktin (1993, p. 48) esclarece que o riso está na base do grotesco, liberando a consciência e a

¹⁴ François Rabelais (1404-1553) foi escritor, frade e cursou por um ano a Faculdade de Medicina, atuando como médico e cirurgião. Publicou Gargantua e Pantagruel, obras que faziam críticas ao sistema político-religioso por meio do riso.

imaginação humana, estabelecendo assim uma ligação entre a verdade e o riso. Sob o disfarce do cômico, Konstantin critica e nos informa através do riso.

Esse artista expõe tanto em entrevistas como em seus quadros as misérias humanas; e em se tratando do Brasil, o que mais aparece nas suas telas é a crítica quanto ao domínio estrangeiro. Para Simmel (1983, p. 55), “A luta contra a potência estrangeira dá ao grupo um vivo sentimento de unidade e da urgência em defendê-la a despeito de toda oposição”. E é nesse aspecto que Konstantin busca essa unidade no quadro “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado” (A.s.t. 130 x 130 cm, 1983), (Fig. 25). Ali, o artista se retrata com a camisa do flamengo e com alguns ícones nacionais como a bandeira verde e amarela, a imagem de Tiradentes e a bandeira de Minas Gerais; nas mãos, carrega uma garrafa da Coca-Cola, marca mundialmente conhecida, sua esposa veste uma camisa com o escrito “I love Donald”, crítica ao poderio estrangeiro invadindo um dia nacional.



FIG. 25 - “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado”
(A.s.t. 130 x 130 cm., 1983).

Em 1989, Konstantin foi entrevistado por um jornal local e ali comenta como pintaria o Brasil:

[...] seria uma tela dadaísta enorme, do tamanho do Brasil: muito preto, muito branco, muita miséria ao lado de riqueza, muita fome e doença; ignorância, estupidez e egoísmo, esperança e sonhos afogados no mar de omissão, leviandade, mentiras e promessas. Haveria tanta, tanta massa e tinta que o pano não agüentaria e tudo isso despencaria, deixando a tela branca e limpa para ser pintada somente por todos nós, brasileiros, com as tintas que escolhêssemos. (Jornal de Notícias. Montes Claros, MG, 26 nov.1989)

Aqui, o artista, através de palavras, tenta traduzir em uma “tela virtual” como pintaria esse país. Conforme afirmou Rodin (1990, p.192-193), “O verdadeiro artista expressa sempre o que pensa com o risco de sacudir todos os preconceitos estabelecidos. Ele ensina a franqueza aos seus semelhantes”.

2.3 - A série dos auto-retratos

Quando falamos da produção de um artista, logo pensamos em várias perguntas que supostamente estariam relacionadas a ele: Onde ele produz? O que ele produz? Onde e como aprendeu sua arte? Como alguns críticos e historiadores definiriam sua arte? Como o meio artístico onde está inserido o percebe?

Todos esses questionamentos estariam ligados à imagem que tentamos fazer tanto do artista como de sua produção. Konstantin, em 1943, ilustrou trabalhos científicos no Curso de Medicina, realizando também caricaturas e desenho de humor para “Folha de Minas”, “Jornal do Povo” e, em 1955 para a “Edição Extra” e “revista Careta” (RJ).

Essas produções lhe concederam alguns prêmios: “Menção Honrosa-Exposição Internacional de Fotografia – BH, 1958”, “Menção Honrosa, Salão Global, BH, 1982 - Escultura”, “Prêmio Newton Paiva, BH, 1982”. Prêmio “Nacional Smith KLINE-RJ, 1983”, “Salão Nacional da Aeronáutica, BH, 1983 - Desenho” e o “Prêmio Nacional Knoll - RJ, 1986” (APÊNDICE D).

Residindo em Montes Claros, onde possui o seu atelier, passou a dedicar-se somente à pintura a partir de 1982, participando de muitos Salões e sendo selecionado para alguns como: “Salão Nacional da FUNARTE-MAM, RJ, 1983 e 1985”, “Salão Nacional da FUNARTE- Sudeste- Palácio das Artes, BH, 1986”, e o “Salão do Conselho Estadual de Cultura - Palácio das Arte, BH, 1980 a 1983”.

A partir de 1980, Konstantin começou a fazer exposições individuais e coletivas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Brasília, Florianópolis, São Paulo, Uberlândia, Uberaba,

Ituiutaba, Montes Claros e Nova York. O artista começou com desenhos e chega aos quadros, pintando telas de proporções bem maiores àquela arte que lhe impulsionou os desenhos, os cartoons e as caricaturas. O crítico de arte e ex-diretor do Museu de Arte de Santa Catarina, Harry Laus, descreve sobre esta mudança (1987):

[...] as lições que lhe ficaram da obsessão pelo desenho de humor e a convivência de grandes humoristas. Desse aprendizado direto/indireto existem marcas sabiamente dosadas e muito bem resolvidas na difícil transição da miniatura para a amplidão das telas que elabora.

No ano de 1982, inicia a sua série “Auto-retratos”, que até hoje vem realizando. Após iniciar os “Auto-retratos”, abandona definitivamente a Medicina, dedicando-se integralmente à pintura, amplia o seu atelier, aumenta o número de cavaletes e neles criou um sistema de roldana permitindo-lhe movimentar verticalmente as telas de grandes dimensões, que facilitou ainda mais a sua produção.

Desde quando começou a série, até o ano de 2006, computamos setenta e quatro (74) auto-retratos (APÊNDICE A e B). Durante esse tempo, também pintou outras séries como a “Via-Sacra” e a “Viagem à América”, além de quadros decorativos.

Para o antropólogo Darcy Ribeiro (1996, p. 23), amigo de infância de Konstantin, o artista ficou mais de vinte anos só vendo pintura, absorvendo museus do Brasil, do mundo e as obras de outros artistas, logo sua obra amadureceu em um complexo de sensações estéticas.

Konstantin absorveu o mundo a sua volta e transformou-o em uma escrita, que é a sua pintura; escrita onde as coisas de seu imaginário ficaram instauradas na sua memória, na sua imaginação e transformadas em linha e cores.

Ele transforma o cotidiano e a realidade vivida em imagens, cenas que chama de auto-retratos e utiliza-os como brado de alerta através de figuras grotescas e do divertimento.

A originalidade de Konstantin nasceu de tentativas, buscas incessantes, passando por algumas transformações no campo artístico até chegar aos “Auto-retratos”. Experimentou várias modalidades artísticas, montou atelier de pintura, escultura e laboratório de fotografia, tentando atender às necessidades que cada prática artística que no momento desenvolvia. Na pintura, fez da sua figura múltiplos personagens participantes de vários cenários sociais e transformou o desenho de humor em obra pictórica de cunho crítico. Essas transformações, tanto de produtos quanto de instrumentos são precedidas por sua percepção estética, aquilo que Bourdieu (1982, p. 293) chamou de: “[...] transformação lenta e trabalhosa, já que se trata

de minar um tipo de competência artística e substituí-la por outro tipo, por um novo processo de interiorização forçosamente longo e difícil”.

Konstantin, com o conhecimento do desenho, com o domínio da técnica, com a ousadia das cores e com as formas que foi colhendo ao longo de sua trajetória, fez nascer os seus “Auto-retratos”. Neles, a caricatura de sua figura é apenas um motivo para retratar o outro e externar suas inquietações. Numa das exposições desta série, Golgher comenta (1986):

Cada um dos artistas tem em mira seu próprio tempo cultural, em forma de expressão, mas de um igual conteúdo: trazer à superfície as mazelas sociais de sua época. Portanto, a exposição, na verdade, não é de “auto-retratos” de Konstantin Christoff, mas de Konstantin do mundo inteiro. Apesar de o artista está presente iconograficamente em quase todos os quadros, entretanto, ele não é o tema principal. Sua posição é mais de testemunho, de participante, havendo “culpados” ele também se inclui nesse rol. Aliás, seu famoso antecessor, Bosch também se auto-retrata em diversas obras, como o “Vagabundo” e “A carreta de feno”. (Cf. Hebert Read, *Arte e Alienação*, p. 95).

A série dos auto-retratos é realmente a parte mais importante da obra de Konstantin. Por esse motivo, escolhemos esse conjunto para analisar nesta tese. No entanto, é preciso que sejam observadas particularidades dessa obra.

Pierre Santos (1990 p.19) nos fala das exposições em que o artista mostra o que chama de auto-retratos.

O que menos há ali para se observar são auto-retratos de Konstantin, não obstante a efígie do autor esteja presente em todos os trabalhos, sem exceção. Mesmo aqueles dominados por sua figura em quase toda tela, e não são raros, o que menos importa é o auto-retrato. Dificilmente se vê alguma exposição assim tão pródiga e variada em sua temática – e isto não passa despercebido ao visitante, pois o autor usa a própria efígie apenas como pretexto, emiscuindo-se nos assuntos, muitas vezes de maneira disfarçada e discreta, como simples espectador, testemunha das verdades ali narradas.

E, neste ponto, perguntamos: Com tanta produção, onde Konstantin aprendeu tudo isto? Como resposta, podemos aqui citar o termo “apreender”, este nos faz lembrar um segundo termo: “Assentimento”, que significa o ato de julgamento daquele que apreendeu o objeto, seria “[...] a reação da alma à ação da coisa externa” (ABBAGNANO, 1999, p. 84).

Nesse “assentimento” do artista, incluímos técnica e a forma, componentes de sua arte, representando as suas apreensões e comunicando à sociedade seus resultados. Para Francastel (1993, p. 16), o artista mescla vários elementos, aquilo que escolhe e retira da

realidade, com tradições imaginárias tanto do indivíduo como da sociedade. Portanto, numa crítica, é preciso que se tenha em mente três domínios: o processo criativo, a obra e sua recepção.

O processo criativo de Konstantin está sendo estudado ao longo desta tese, assim como sua obra. Para um estudo mais aprofundado da recepção da obra, foram feitas pesquisas nas fontes primárias, catálogos, depoimentos de amigos, artigos de jornal, e foi feita também uma pequena pesquisa, de campo, com caráter de entrevista cujos resultados vêm a seguir.

Fizemos entrevistas com vinte pessoas, do meio artístico-acadêmico de Montes Claros, professores e estudantes do Curso de Artes, tendo sido elaborado um questionário (APÊNDICE E) com uma série de perguntas, na tentativa de registrar algumas características que poderiam ser observadas nos “Auto-retratos” desse artista e obtivemos os seguintes resultados: oitenta por cento (80%) opinaram, afirmando que o seu trabalho é uma crítica, setenta e cinco por cento (75%) consideraram que o artista expressa ele mesmo, sessenta e cinco por cento (65%) opinaram que o seu trabalho expressa a sociedade e constatamos que sessenta por cento (60%) consideraram que os “Auto-retratos” expressam o humor e os valores pessoais do artista, apenas trinta e cinco por cento (35%) afirmaram que essa série pictórica expressa valores coletivos. (GRÁFICO 1)

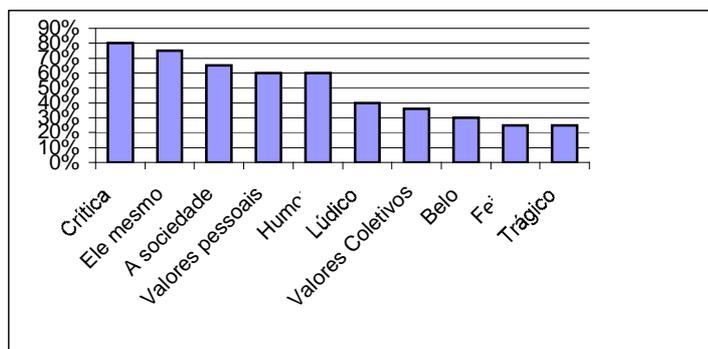


GRÁFICO 1: Distribuição de frequência das características percebidas pela área acadêmica de Artes em Montes Claros sobre a série “Auto-retratos” de Konstantin.

Ângelo Oswaldo, crítico de arte e ex-secretário da Cultura do Estado de Minas Gerais, em entrevista, descreve a impressão sobre a obra do artista (1984):

Suas obsessões saltam para o quadro e ele igualmente se transfere para o espaço da tela, cercado de personagens reais e imaginários, produzindo sucessivos auto-retratos, nos quais o clima farsesco não subtrai a inquietante tensão do movimento figurativo. Ao contrário, o tom burlesco que essa curiosa galeria por vezes adquire, pois da mesma forma atinge momento inquietante exorcismo, contribui para equilibrá-la no arame sutil que se estende para uma exibição difícil, arriscada.

A série de auto-retratos de Konstantin Christoff acaba por nos colocar também dentro dos quadros, como se nossos sonhos se integrassem aos do artista e estivéssemos ali estampados, acompanhando o desfile das legiões que atravessam nossa memória, atrás da Lola Goiana de cada de nós, rasgadamente devassando sentimentos e sensações. (OSWALDO, Ângelo. Konstantin Christoff, do auto-retrato do toureiro na arena de Arteboi. **Estado de Minas**. 19 jan.1984).

Nesse sentido, o crítico de arte Isaías Golgher interpreta de uma outra forma, acreditando que um artista busca trazer para o plano da tela as questões sociais. Sobre os Auto-retratos, ele diz que ali não vamos encontrar o Konstantin e, sim Konstantins do mundo inteiro. (1986, p. 06).

Para Golgher (*Ibidem*, p. 07), o trabalho de Konstantin é definido da seguinte forma:

A primeira vista o espectador tem a impressão de que o artista tem por objetivo nos divertir, entreter, através de situações pictográficas extravagantes, ou fazendo humor superficial. Na verdade, trata-se de uma obra de grande valor sócio-cultural, representando o drama humano através de uma linguagem pictórica chistosa. [...] O artista apreende a realidade psicossocial através de caminhos por ele mesmo abertos, e por meio da arte impõe a visão do seu tempo aos espectadores. A “Visão do Mundo” do artista tem sua fonte originária em seu instinto de insatisfação, de um juízo crítico, em relação a realidade que o cerca, julgando-a. A validade desse julgamento é proporcional a autenticidade artística de sua obra: a verdadeira arte não sabe mentir. A obra de Konstantin é de maior expressão artística: seu estilo lúdico-sarcástico, objetivado por uma capacidade técnica criativa admirável lê confere o título de originalidade inconfundível.

Pierre Santos, professor de História da Arte e crítico de arte, (1996, p. 06) considera que Konstantin usa a própria efígie como desculpa para testemunhar as verdades que na tela se apresentam. Já o crítico de arte Frederico Morais (1986), diz que a marca da pintura de Konstantin é o humor e o lado gráfico.

A maneira de pintar de Konstantin tocou o cartunista Zivaldo em 1984. Este, quando observou a Exposição dos “Auto-retratos” na Galeria BANERJ, ficou surpreso. Anos mais tarde, ele comenta que Konstantin foi mais adiantado do que ele, pois estava fazendo exatamente a pintura que ele, Zivaldo, um dia pretendia realizar. Admirado com a “extraordinária técnica” e a “irreverência”, Zivaldo ainda completa, que ambos caminham

juntos pelas “luzes dos mesmos faróis que, de repente se acenderam no meio das nossas escuridões” (1996, p. 28).

Na verdade, ao observamos a obra de Konstantin, percebemos que ela se parece com um *Cartoon*. O próprio artista confirma essa preferência quando escreveu o “Manifesto aos Cartunistas” (CHRISTOFF, 1999, p. 14). Ali, ele convoca todos os cartunistas do Brasil para uma união, além de tomarem conhecimento da “força” que possuem. O *Cartoon* é definido por Lucie-Smith como: “Uma caricatura ou desenho humorístico” (1990, p. 50).

Nas telas de Konstantin, pode-se perceber a presença da caricatura tanto quando se retrata como ao pintar personagens conhecidos como: Darcy Ribeiro, Einstein, alguns personagens da pintura de Bosch, Marilyn Monroe, Clark Glabe, Nina Hagen, Bruegel, Gal Costa, Toninho Cerezo, São Francisco e até mesmo sua esposa Yêdde. Conforme Kayser, a caricatura sem ingenuidade está na base do grotesco (2003, p.57). De um outro modo, Bakhtin afirma: “É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (1993, p.34). Em Montes Claros, alguns dos entrevistados (APÊNDICE E) consideram-no: um caricaturista. (QUADRO 1)

QUADRO 1

Síntese: definição pelos 75% dos entrevistados sobre o estilo de pintura nos “Auto-retratos” de Konstantin.
Contemporâneo
Caricaturista
Estilo próprio
Modernismo
Mistura de estilo
Pós-modernista

Sobre a caricatura, o crítico de arte Márcio Sampaio (1987) diz que Konstantin usa da própria imagem, ora metamorfoseado de bicho, ora de herói. Ele retrata, na verdade, a “sua própria condição de homem e artista” denunciando através do riso as tragédias humanas.

O artista retrata sua imagem de forma caricatural, envolvida em cenários bem humorados. Nos seus setenta e quatro auto-retratos, suas vestimentas nem sempre são as mesmas. Dependendo do tema a ser tratado, ele se apresenta de camiseta, havendo uma preferência pelas listras principalmente vermelha e preta. Seus cabelos ganham cores variadas, lilás, pretos, vermelhos, brancos, marrons, cinzas, laranjas, às vezes é só um esboço riscado com linhas pretas. Porém, sempre podemos reconhecer as suas figuras presentes nos quadros, por isso o título “Auto-retrato”.

Gombrich (1995, p. 352-353), ao descrever sobre o experimento da caricatura, diz que na História da Arte houve várias tentativas de dominar a perspectiva, luz, sombra e textura, assim como a busca da expressão fisionômica. O autor justifica que todas essas tentativas surgiram a partir de experimentações e o avanço da simplificação. Essa é uma das características que podemos observar nas telas de Konstantin, tomando como base a caricatura da própria figura, assim como outros elementos constituintes da obra, dando-nos uma idéia de uma pintura-*cartoon*, com suas origens no desenho de humor.

Alguns críticos de arte como Arantes (1986), Oliveira (1986), Laus (1987) e Sampaio (1987) consideram o trabalho pictórico de Konstantin com uma forte influência do humor, da mesma forma os sessenta por cento (60%) dos entrevistados (GRÁFICO 1).

Numa entrevista para a revista Telas e Artes (1998, p.11), Konstantin declarou que, embora procurasse fugir do desenho de humor, isso era inevitável na sua expressão. Para o artista, esse tipo de arte é uma coisa dinâmica que ele utiliza para acompanhar o espírito do tempo; e ao aplicar este estilo, procura manter na sua pintura a simplicidade.

Para Arnheim (1991, p. 52), o princípio de parcimônia é um valor estético, ele comenta que a simplicidade segue o exemplo da natureza, que não ostenta mais do que o necessário. O autor comenta que, nas grandes obras, junto com a complexidade, existe também simplicidade, formando uma estrutura rica de significados onde o artista é capaz de “[...] definir claramente o lugar e a função de cada detalhe no conjunto”.

Santos (1990, p. 65) refere-se à simplicidade usada por Konstantin, como uma descoberta, tanto no uso do material e de seu manuseio, como nos resultados obtidos como um todo. Esse professor define o estilo do artista como um apego à carga expressionista caminhando para o neo-expressionismo.

Procuramos verificar, também, se os entrevistados saberiam definir o estilo de Konstantin. Percebemos nos Auto-retratos de Konstantin uma pintura dramática, irônica, vibrante, caricatural. Assim, talvez pudéssemos tratá-la como uma pintura-*cartoon*. Nesse aspecto, encontramos dificuldades em definir e conceituar seu estilo.

Vinte e cinco por cento (25%) disseram que não; enquanto setenta e cinco por cento (75%) responderam que sim, dentre essas encontramos as seguintes justificativas: Contemporâneo, caricaturista, estilo próprio, Modernismo, mistura de estilo e Pós-modernista.

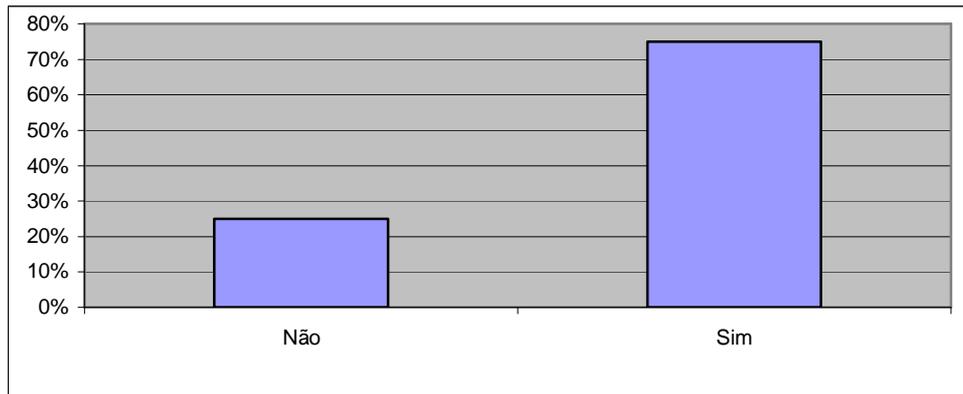


GRÁFICO 2: Distribuição de frequência sobre a possibilidade de definir o estilo de pintura nos “Auto-retratos” de Konstantin.

Entre os críticos que comentaram a sua obra, Ribeiro (1996) diz que a marca desse artista é o expressionismo, já Golgher (1986) afirma ser uma tendência para o neo-expressionismo.

A melhor maneira de entendermos essas proposições é buscarmos os seus conceitos. Expressionismo é uma corrente artística que, através de gestos, representa mensagens emocionalmente carregadas (LYNTON, 2000, p. 24). Já o Neo-Expressionismo, é definido por Lucie-Smith como: “Arte FIGURATIVA violenta, de um modo geral um revivalismo das formas EXPRESSIONISTAS alemãs de início do século XX, que se manifestou nos Estados Unidos, Itália e especialmente na Alemanha Ocidental durante os finais dos anos setenta.” (1990, p. 134, grifo do autor).

O estilo Neo-Expressionismo é nomeado por Wood (1998, p. 230) como o “novo espírito”. Ele acredita haver uma despreocupação com a expressão, a originalidade e a convenção e o próprio autor ainda questiona: “Será que um trabalho que pretendesse ignorar suas próprias condições históricas conseguiria escapar do clichê?”. Gullar (1993, p. 77) afirma

que um dos fenômenos da crise da arte contemporânea é a “[...] substituição do criador pelo teórico, estes buscam profetizar a arte do futuro”.

Sobre o Neo-Expressionismo, percebemos que as obras de Konstantin ultrapassaram esse estilo quanto às características do retorno às pinceladas expressionistas.

Quando analisam tendências artísticas, normalmente, historiadores de arte e sociólogos buscam um conjunto de obras para que delas retirem uma síntese de suas características. Francastel (1993, p. 08), nesse sentido, expõe dois questionamentos: primeiro: “Toda obra deve ser considerada no mesmo plano?”, segundo: “Porque haver um julgamento coletivo?”.

Dessa maneira, entendemos que uma obra de arte que não se enquadra nestes planos corre o risco de ficar à margem de uma conceituação, em que críticos de arte, historiadores e sociólogos sentir-na-iam ilegíveis por fugir às convenções de qualquer grupo.

Percebe-se, portanto, depois dessas avaliações, que a arte de Konstantin não é passível de uma categorização, o que nos faz pensar no que Michel Archer, ao traçar uma história da arte contemporânea, afirma: que não existe mais uma linearidade da “história da arte” e sim muitas atitudes e várias abordagens, mostrando que a arte não está mais ligada ao “passo a passo” e que ela ainda busca inspiração em tudo a sua volta sem se preocupar com um estilo (2001, p. 155).

A série dos auto-retratos é um conjunto de várias pinturas, gênero que retoma força por volta dos anos 80, no panorama das artes plásticas mundiais. Esse ressurgimento da pintura foi chamado pelo crítico Achille Bonito Oliva de “transvanguarda internacional”. Esse foi o título de um livro no qual ele destacava a morte da idéia do progresso em arte e que a novidade não poderia mais servir de critério para o julgamento em arte. Tudo já havia sido feito, restava apenas aos artistas recolher fragmentos do passado e reutilizá-los em colagens e releituras de obras passadas. Portanto, diz Acher (2001 p. 156):

A cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como simulacro. A citação poderia aparecer sob inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante-, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente ela não poderia reivindicar a originalidade.

Konstantin, apesar de morar na cidade de Montes Claros, distante dos grandes centros, foi capaz de desenvolver um tipo de arte com características internacionais, mas genuinamente brasileira, pela sua temática e pelo tratamento dos assuntos brasileiros. Ao assumir a nacionalidade brasileira, na sua maioridade, Konstantin estava apenas confirmando

aquilo que sentia no seu íntimo: a certeza de que era brasileiro na sua relação com o povo que o acolheu. Pierre Santos (1990, p. 16) comenta que:

Mas se a cidade acolheu-o com boa vontade, carinho e respeito, fazendo dele um filho dileto, querido por toda mundona comunidade, ele soube devolver-lhe a empatia, não só enquanto médico na relevante prestação de serviços profissionais, mas, principalmente como artista, fazendo dela, com seus usos e costumes, seus tipos e folclore, sua história e anedotário, enfim, com sua tradição, o motivo central de uma arte que só faz engrandecê-la.

O Konstantin artista pode ser explicado por Becker (1977, p. 14-17) no seu texto: “Mundos artísticos e tipos sociais”, no qual ele descreve que este mundo seria como grupo de pessoas e organizações que produzem obras de arte, apresentando-nos quatro tipos de artistas: “os profissionais integrados”, “o artista ingênuo”, o artista popular” e “os inconformista”. Estes, o autor define como: “[...] são artista que tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de sua época, lugar e meio social, acharam-no tão inaceitavelmente restrito que acabaram por não querer mais conformar com suas convenções”.

Na continuação de nossa pesquisa, os entrevistados tomaram conhecimento dos conceitos de Becker (1977) e oitenta e cinco por cento (85%) opinaram afirmando que a obra de Konstantin é inconformista. (APÊNDICE E, GRÁFICO 3).

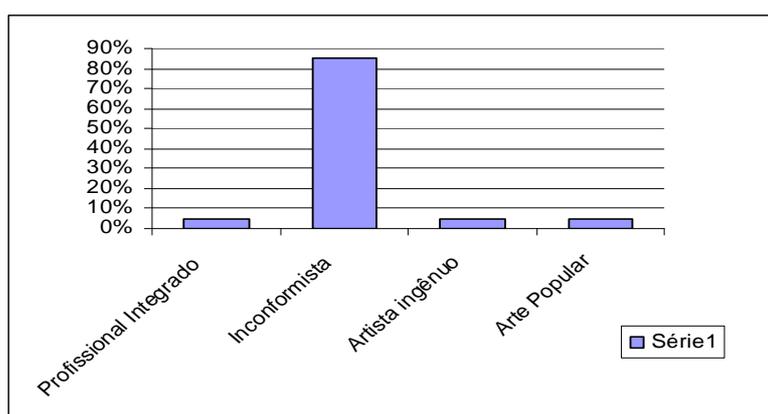


GRÁFICO 3: Distribuição de frequência dos entrevistados que classificaram o artista Konstantin Christoff, sobre os tipos sociais no mundo artístico, segundo Becker (1977).

Encontramos na definição de Santos (1990, p. 69) uma explicação para toda esta nossa proposição:

[...] o neo-expressionismo que dominou a primeira metade dos anos oitenta, para em seguida ceder lugar a uma nova linguagem, também expressionista por uma exigência permanencionista estético-histórica, em cuja extensão vemos

avançar a arte de Konstantin Christoff. Talvez haja alguma expressão que sintetiza simultaneamente as idéias de denúncia, crítica e humor e batize esta nova tendência, mas nem sei se isto seria importante, porquanto, o que se quer é frisar a diferenciação de linguagens entre o que já se fez e o que se faz agora, em termos objetivos e metodologia. O tempo dirá melhor.

Quando esse “tempo” vier a falar, chegaremos ao ponto onde Becker (1977, p. 17) afirma que a obra só é inconformista enquanto é difícil de ser assimilada, mas quando o mundo artístico contemporâneo se adaptar ao estilo, “[...] tanto o artista quanto a sua obra perderão a sua qualidade de inconformista”. (QUADRO 2)

QUADRO 2

Síntese: definição de alguns entrevistados sobre o artista Plástico Konstantin Christoff.
Um artista livre
Artista que leva o espectador a fazer várias leituras
Um grande artista mineiro
Montes Clareense de coração que leva o nome da cidade através da sua arte fazendo humor e crítica
Um homem que transmite o que pensa ao mundo
Artista montes clareense, não acadêmico.
Artista que gosta de misturar as coisas do mundo em suas obras
Um grande expoente da arte mineira e brasileira
Artista da terra onde ganha o mundo em suas pinturas
Artista com traço próprio
Um artista regional que consegue criticar a sociedade em suas obras de arte

Já vimos que Konstantin começa sua carreira artística com o desenho de humor. Esse tipo de arte sempre esteve muito ligada à cultura de massa, através de jornais e revistas, ocupando uma área limitada e reduzida, em termos físicos, atendendo assim aos padrões de

formatação desses veículos. Essa mesma arte é colocada, em um espaço maior, nas grandes telas usadas por Konstantin. Talvez, por isso, esse artista tenha escolhido a pintura para se expressar.

O tema “auto-retrato” foi utilizado na História da Arte como uma forma do artista representar apenas a si próprio; e a sua figura muitas vezes encontra-se individualmente na tela. No século XX, os auto-retratos de alguns artistas fugiram desses cânones como: Pablo Picasso (1881-1973), Marino Marini (1901-1980), Fernand Léger (1881-1995), Yve Minjum (1962-), Gino Severini (1883-1966), David Hochney (1937-), Mattia Moreni (1920-1999) e Frida Kahlo (1907-1954).

Na vertente desses pintores, Konstantin, em suas pinturas, não se retrata e sim usa sua figura apenas como um testemunho das cenas ali retratadas. Quase sempre, está acompanhado de pessoas, da sua esposa ou de animais. Assim, ele cria um cenário em que o humor muitas vezes está presente.

Os estudos que ora apresentamos permitiram que tivéssemos uma idéia melhor sobre a obra de Konstantin, considerada sob o aspecto da recepção. O que o público viu na série dos auto-retratos, ressaltando alguns aspectos como: a caricatura, a deformação, o trágico através do riso, o rebaixamento, a negação, as deformidades e desproporções físicas, o exagero de expressão, os gestos rebaixados e a degradação, no seu conjunto, são aspectos daquilo que queremos trabalhar nesta tese e que chamaremos de “a estética do grotesco”. Entendemos que esta série pictórica de Konstantin poderia receber esse conceito, tomando como base alguns aspectos que viriam a fugir das convenções, como: o desenho de humor, o tema auto-retrato e o próprio estilo Neo-Expressionismo que acabamos de descrever.

Esclarecemos ainda que, ao analisarmos seu trabalho, vimos também que a estética do grotesco é uma característica marcante tanto em sua produção pictórica quanto fotográfica e escultural, fato que discutiremos nos próximos capítulos. Nesse sentido, imaginamos que a obra de Konstantin abre um novo caminho, uma nova linguagem para o estudo da estética do grotesco.

3. A PINTURA DE KONSTANTIN, A ESTÉTICA DO GROTESCO E A APROPRIAÇÃO: TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE.

A pintura de Konstantin Christoff é feita sob a forma de crítica, na qual o artista ridiculariza os costumes sociais da sua época e também as normas que serviram de base para a tradição dos pintores acadêmicos que conheceu e com os quais conviveu.

Duas tendências da arte na pós-modernidade são o grotesco e a apropriação. Elas estão presentes e são marcantes em toda a produção da obra de Konstantin Christoff, principalmente nos auto-retratos, série que passa a realizar a partir de 1982 e que é o objeto de nosso estudo.

Para que não utilizemos esses termos de maneira inconsistente, torna-se necessário, nesse momento, discutir os pressupostos da estética do grotesco e da apropriação, para posteriormente, aplicá-los na análise da obra do pintor. Percebemos a dificuldade de maiores esclarecimentos da parte dos autores quanto à análise das produções artísticas mais recentes que nos mostrassem aspectos em comum, assim como na abordagem dessas categorias. Acreditamos que dificuldade de mensurarmos e definirmos a pós-modernidade está na imprecisão de uma produção artística tão vasta e tão recente, que nos impede de reuni-la e analisá-la em sua totalidade. Jameson (1995, p. 43) diz: “[...] a história mais recente é a que nos é menos acessível”, por outro lado, ordenar aquilo que ainda não foi totalmente esclarecido é também uma tarefa difícil.

Para a análise do grotesco, buscaremos os conceitos de Kayser (2003). Bakhtin (1993) e Sodré (2002).

Tentaremos, também, analisar de forma geral as apropriações existentes nos auto-retratos de Konstantin Christoff; prática que tem sido muito usada na contemporaneidade. Embasaremos nossa discussão através das teorias de Campos (2002), Wood (1998) e Harvey (1994).

Finalizaremos essa análise com um paralelo entre a obra de Konstantin e uma pintura de Hieronimus Bosch, procurando mostrar a apropriação no auto-retrato de Konstantin e apresentar semelhanças e identidades entre elas.

Para essa análise, selecionamos a obra de Konstantin realizada em 1989, “Jesus Carrega a Cruz - Homenagem a Bosch e a Aleijadinho” (A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm),

que é uma apropriação da obra de Bosch (c.1450 -1516) “Cruz às Costas” (Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts). Ambas possuem uma relação direta com o grotesco nos aspectos da deformação, exagero e desproporção física.

Faremos “recortes” nas duas obras para que possamos destacar a apropriação, assim como as características do grotesco.

3.1 O Grotesco como categoria estética

Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (1993) são os dois maiores estudiosos do Grotesco na atualidade, que, no entanto, diferem nas suas concepções a respeito do sentido do significado do grotesco nas artes.

O livro de Wolfgang Kayser, intitulado “O Grotesco” (1957), é a obra mais citada e uma das mais completas sobre a matéria. O autor diz que o assunto o instigou por volta de 1942, quando visitou o Museu do Prado e se sentiu desconsertado diante das pinturas de Goya, Bosch e Brueghel, foi quando decidiu fazer um trabalho que analisasse em conjunto literatura e pintura.

Não se tratava de escrever sobre a história do grotesco, coisa impossível como diz o próprio autor (2003, p. 08.), tão impossível quanto falar da história do cômico ou do trágico. Kayser se propôs a escrever uma teoria geral do grotesco, o que na opinião de Bakhtin, deixou lacunas. De acordo com este, Kayser se limitou a fazer um resumo histórico do grotesco romântico e modernista.

No entanto, ambos concordam que a palavra grotesco evolui, deixando de ser um simples termo técnico para um conceito significativo, capaz de servir de base para análises de diferentes obras de arte na literatura e nas artes plásticas.

A palavra grotesco é originária do italiano *grottesco* (de *grotta*, “gruta”). A expressão surgiu, inicialmente, a partir de escavações realizadas em Roma, no século XV, nos subterrâneos das Termas de Tito. Nestes espaços, foram encontradas pinturas que se opunham ao classicismo romano como: formas híbridas de vegetais e animais inacabadas e metamorfoseadas, figuras fantasiosas (metade gente, metade de animal ou planta). A partir daí, a palavra grotesco foi usada em vários períodos da História da Arte e da Literatura.

Segundo Bakhtin (1993, p. 29), a primeira tentativa de analisar e descrever o grotesco foi a de Vasari (1511-1574), que, se apoiando na crítica de Vitruvius (viveu no Século I a.C.), deixava no *Tratado de Architectura*. Nele, o autor expressa o seu descontentamento sobre as

esculturas dessas ruínas. A característica mais marcante dessas figuras era a mistura das formas humanas, animais e vegetais, que extrapolavam as fronteiras da natureza que era comumente representada na arte. Kayser (2003, p. 18.) esclarece essa passagem e afirma que Vitruvius baseava-se no “critério da verdade natural”, condenando qualquer elemento que fugisse a essa estética. O autor ainda diz que essa opinião também foi difundida no século XVI por críticos de arte.

Alguns acontecimentos marcaram a difusão do grotesco, que, embora lenta, teve seus adeptos como: em 1502, a abóboda da Catedral de Siena (Itália-1215-1263) foi decorada com elementos fantasiosos a pedido do Cardeal Todeschini; mais tarde Luca Signorelli (1445-1523) pintou cinco medalhões para a Catedral de Orvieto (Itália-1347), baseando-se em figuras da divina comédia de Dante Alighiere (1265-1321); em 1515, Rafael usa de elementos grotescos para decorar as pilastras da *Loggia Papais*, compondo-as com animais e plantas criando uma só forma.

No século XVI, encontraremos o grotesco manifestando-se como elemento decorativo em jóias, utensílios desenhos, gravuras e na decoração. Na pintura, podemos citar: Giuseppe Archimboldo (1527-1593), que realizou várias composições e retratos formados de animais, frutas, verduras, flores e objetos naturais misturados, como exemplo “As quatro estações” (1573), “Água” (1566), “Fogo” (1566), “Terra” (1570), “Flora”, (1591) e seu auto-retrato, (1573).

As representações do grotesco na arte, entretanto, são muito mais antigas do que o termo Grotesco, que, como vimos, só apareceu no século VI, quando Vitruvius o cunhou. Havia manifestação do grotesco na antiguidade. Bakhtin (1993, p.39) fala do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da antiguidade passando pela Idade Média, e pelo Renascimento. As harpias, os tritões, as sereias, as fúrias, as gárgulas das catedrais, o imaginário dos antigos está repleto de monstros e demônios.

Segundo Kayser (2003, p. 20.), o grotesco manifesta-se no Renascimento com uma arte ornamental lúdica e fantasiosa, embora fosse algo “sinistro” em que fugia da simetria e da ordem natural onde podemos encontrar homens, plantas e animais que se misturam quebrando toda uma ordenação.

O autor (*Ibidem*, p. 13.) demonstra o desejo de encontrar entre todas as manifestações do grotesco uma estrutura que pudesse ser usada como “uma categoria sólida do pensamento científico”, por que a maneira como o vocábulo vinha sendo aplicado na linguagem corrente e na própria estética acabou por provocar um desgaste, tornando seus contornos muito diluídos.

Na sua concepção do grotesco, Kayser (*Ibidem*, p. 60) foi muito influenciado pelo pensamento romântico alemão e por Victor Hugo, expoente do Romantismo francês. No ano de 1827, Victor Hugo (1802-1885), escritor e poeta francês, publica “Do grotesco ao sublime”, uma teoria do drama romântico que levanta idéias sobre o grotesco e título que prefacia a obra “Cromwell”. Nesse trabalho, este autor mostra que o grotesco não se limita apenas ao cômico e horroroso, ele aproxima-se do feio com um outro valor, não o pejorativo, mas o que será enaltecido na modernidade. Nesse aspecto, ele cita “A musa moderna verá mais coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (1998, p. 25).¹⁵

Victor Hugo também diz que o grotesco antigo é tímido, que ainda há muito que se descobrir sobre os outros grotescos e que no pensamento moderno “seu papel é imenso”. Nesse prefácio, ele ainda compara o grotesco às formas bizarras, ao disforme, ao horrível, ao cômico, ao bufo, às enfermidades e em defesa desses tipos ele afirma: (*Ibidem*, p. 33):

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa e que se harmoniza não com o homem, mas com toda criação. È por isso que lê nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.

Essas relações criadas por Victor Hugo podem nos levar a pensar que a proximidade dos opostos também pode estar em harmonia, pois a natureza é feita de contrastes e que o grotesco, nesta concepção também tem o seu lugar de valor.

O ensaio “O prefácio de Cromwell” pode ser considerado um manifesto contra os valores estéticos em voga no tempo de Victor Hugo; os críticos dessa época impunham sua maneira de pensar e afirmavam que tudo o que é disforme, feio e grotesco não deveria ser objeto de imitação das artes. O mesmo pode-se dizer, fez Konstantin no seu Manifesto aos Cartunistas (1999, p.14), quando denuncia que a pintura do seu tempo está morrendo, que ela envelheceu e não se apercebeu e que o desenho de humor seria o remédio para salvá-la; e convoca os cartunistas:

¹⁵ Sobre a temática do feio e do belo, existem entre outros, dois livros de Umberto Eco, “A História da beleza” e “A História da feiúra”. Assuntos correlatos mas que fogem desta tese.

[...] para tomar as armas da pintura: os pincelões e as trinchas, rolos, bisnagonas, potes e galões de tinta; massa, areia, serragem, latas de cerveja, tampinhas de coca cola, ferradura,, chiclete, camisinha, sacola de supermercado, botões de jins, calcinha de mulher e tudo que existe e possa ser pintado, colado ou pregado numa tela, mesmo no chão ou no teto; selos também. E quanto melhor, para haver maior sucesso, como fazem os artistas plásticos.

Em “O Grotesco”, Kayser nos apresenta o grotesco moderno desde as suas raízes no romantismo até o surrealismo. Vamos examinar agora no que diferem as concepções do grotesco de Kayser e Bakhtin.

Com base no livro de Kayser (2003), podemos levantar alguns aspectos relacionados ao grotesco descrevendo a ampliação do seu significado. O autor diz que precisaríamos “dar contornos definidos” ao termo, enquanto categoria estética (*Ibidem*, p.30). E nesse aspecto, o autor cita a caricatura como exemplo que tenta reproduzir a realidade, aumentando as desproporções ou deformidades. Em sua análise, baseado em Wieland (WIELAND, 1775, *apud*, KAYSER, 2003, p. 30), Kayser cita que a caricatura possui três categorias:

‘As verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra’; ‘as exageradas; onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível’; ‘As inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), 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’.

Na pintura de Konstantin, encontraremos essas três categorias. Hora ele reproduz as figuras que são realmente com algumas deformidades, hora ele exagera e, em outros momentos ele cria personagens fantásticos. Veremos isso na obra que analisaremos ainda neste capítulo.

Na verdade, o conceito de grotesco tal como entendido por Kayser, está relacionado com a imaginação selvagem; e ele dá como exemplo Brueghel e suas pinturas que despertam nos espectadores não apenas gargalhadas, mas, principalmente, o nojo e a surpresa diante da sua concepção da vida.

Ao fazer a crítica dos trabalhos de Bosch e Brueghel, Kayser (2003, p.31) expõe claramente sua concepção do grotesco. O autor comenta que os seres imaginários de Brueghel ilustram mais o grotesco que as criaturas de Bosch.

Ainda no século XVI, Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) se destaca na pintura, apresentando figuras que contrastavam com a estética da época como: fisionomias tortas e desdentadas, queixo e narizes proeminentes, olhos arregalados, rostos desfigurados, criaturas constituídas por apenas algumas partes do corpo, monstros e figuras animais. Nesse sentido, seus trabalhos mais marcantes foram: “O Juízo Final”, “A Morte do Condenado”, “O Jardim das Delícias”, “O Cortejo Triunfal do Carro do Feno” “Cruz às Costas”. Esses e outros trabalhos vieram a influenciar artistas das artes plásticas e literárias.

Kayser, no entanto, considera que Pieter Brueghel, o velho (c.1525-1569), mostra a influência de Bosch em seus trabalhos, como o pintor do grotesco por excelência. No entender daquele autor, fortemente influenciado pelos românticos, Brueghel “irrompe nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos” (*Ibidem*, p.36). O mundo do grotesco é o nosso mundo e ao mesmo tempo não é, assim diz ele:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (*Ibidem*, p. 40)

Para Kayser (*Ibidem*, p. 40), Bosch permanece preso à ordem divina, ele pinta a Terra e o Céu, “na ordem cristã do ser”, enquanto Brueghel inverte a ordem das coisas e não permite ao espectador nenhuma interpretação racional. A estética do grotesco, para aquele autor (*Ibidem*, p.39), se funda então, em inverter a ordem das coisas naturais, em tornar estranho o que é familiar. Nesse sentido, ao se deparar com o grotesco, o espectador assiste aquilo a que ele está habituado se transformar em algo ameaçador e estranho, sente perda de orientação diante do mundo e da aniquilação da ordem histórica e da deformação das proporções naturais.

O grotesco é representação daquilo que está fora de qualquer conceito racional, é algo que está sempre em movimento, debaixo de tensões ameaçadoras, que transmite angústia diante da vida. Tudo isso pode ser visto nas pinturas de Brueghel, figuras fantásticas e deformadas, como: “Triunfo da Morte” (1560) e “Parábola dos Cegos” (1568). Também o seu filho, Pieter Brueghel, o novo (1564-1638) apresentou obras com características grotescas como o “Inferno com Virgílio e Dante”, (1594). Um outro artista do mesmo período, Jacques Callot (1592-1635), desenhista e gravador também representou figuras extravagantes e aleijadas.

Os trabalhos desses artistas viriam a influenciar na literatura posteriormente, conforme Kayser afirma (*Ibidem*, p. 69): “A Arte Ornamental Grotesca de Bosch, Brueghel e Callot – todas as formas de manifestação do grotesco emergem em Hoffmann¹⁶ a par dos outros gêneros afins, cuja existência também constatamos”.

Kayser (*Ibidem*, p.43), ao ampliar o conceito de grotesco, cita um escrito de Justus Moser publicado em 1761, intitulado “Arlequim ou a defesa do Grotesco-Cômico” e que apresenta o grotesco como categoria estética. Diz o autor que nesse texto o grotesco parece se fundir com o cômico. O Arlequim também foi personagem da Comédia Dell’arte.

Essa comédia foi uma forma teatral que se desenvolveu na Itália no século XVII, difundindo-se por toda Europa e veio contribuir para a difusão do grotesco. Esse teatro era calcado no improviso inspirava-se em figuras ridículas e estereotipadas, apresentava personagens estilizados de tipos populares, usando roupas e máscaras extravagantes como “*Buccò*” (com uma boca enorme representando o comilão) e “*Dossemus*” (corcunda malicioso).

Kayser, no entanto, separa o grotesco do cômico. Diz ele, mais adiante no seu livro que o “espírito do grotesco” no drama do pré-romantismo, é separado nitidamente do “espírito do cômico”. (*Ibidem*, p.47), mais adiante ainda (*Ibidem*, p.61) ele explica o porquê:

O cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés.

Se voltarmos nossa atenção agora para as considerações de Mikhail Bakhtin (1993) na sua obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais” (1965) poderemos avançar mais nas questões do grotesco.

Por volta de 1532, o médico e escritor François Rabelais (1494-1553) publicou algumas obras literárias que vieram a influenciar a literatura francesa e mundial, seu livro “Gargantua”, obra de caráter cômico e popular que fugia aos cânones da literatura da época (e um dos mais conhecidos). Para Bakhtin (2003, p. 07), as imagens rabelaisianas fogem às perfeições e às estabilidades. O personagem principal da obra é representado com formas grotescas. Desde o seu nascimento, Gargantua é descrito com deformações e exageros. Suas atitudes são de rebaixamento (citações sobre as parte inferiores do corpo), suas necessidades

¹⁶ Ernest Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann: (1776 -1822) Escritor, compositor, caricaturista e pintor alemão. Um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial.

naturais descritas com aberrações e exageros, assim como as formas antinaturais de realizar seu asseio, as formas pejorativas como se refere ao pênis e ao ânus, com suas diversas denominações e as maneiras como são destinados os seus excrementos.

Bakhtin foi buscar a essência do grotesco na cultura popular, por isso o conceito daquilo que ele chama de “realismo grotesco” difere muito das análises de Kayser. Para o Bakhtin, a obra de Rabelais é um modelo para se estudar a cultura cômica popular e também toda manifestação artística que ela inspirou. Ao contrário do grotesco de Kayser, romântico e sublime, “o traço que mais chama atenção no realismo grotesco é a degradação, ou seja, a transferência para o plano material e corporal do elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo: o ventre e os órgãos genitais, e em consequência com os atos como o coito, a gravidez, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.

Bakhtin (1993, p. 98-103) enumera as diferenças entre aquilo que ele chama de “realismo grotesco” e as formas sublimadas do grotesco romântico. Diz ele que o grotesco degenera ao perder seus laços com a cultura popular. Assim, as imagens grotescas perdem o seu frescor e passam a ser transmitidas unicamente pela tradição literária, torna-se subjetivo e perde seu vigor. Esse tipo de grotesco literário se propagou principalmente na Alemanha e deu origem ao movimento *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) que surgiu na Alemanha, no século XVIII e cujas características eram: exaltação das crenças populares, exaltação da natureza e do sentimento, valorização das mitologias grega, germânicas e nórdicas, e da bruxaria. Há quem veja no romantismo alemão até mesmo a raiz de uma tendência irracional. No entanto, para Bakhtin, o grotesco do século XVIII não vem mais diretamente das fontes populares, diferente do grotesco medieval e renascentista é em geral, “inofensivo, alegre e luminoso”. Então, nesse período, aquilo que era terrível se transformava em carnaval. De acordo com Bakhtin, o grotesco jamais poderia ser encontrado em um mundo dominado pelo medo. De modo que diz o autor (*Ibidem*, p.45):

O problema do grotesco e sua essência estética só pode resolver-se corretamente no âmbito da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, e neste sentido Rabelais é particularmente esclarecedor. Para compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da cosmologia carnavalesca; fora desses elementos, os temas grotescos se transformam em unilaterais, secundários e fracos.

Muniz Sodré, no seu livro “O império do Grotesco” (2002, p. 54), afirma que, com o conceito de carnavalização, Bakhtin amplia o significado do termo grotesco, por que, diz ele, a concepção deste autor é muito mais avançada que a de Kayser; além de questionar a supremacia da chamada “cultura oficial” e valorizar a cultura popular, ela dá ensejo a que se pense a ruptura com a tradição por aquilo que ele chama de “o viés do grotesco”. Muniz Sodré diz, ainda, que ambas se aproximam quando tentam estabelecer o grotesco como categoria estética (*Ibidem*, p. 39).

Na verdade, Kayser (2003, p. 159), no final de seu livro ‘O grotesco’, faz o que ele chama de uma tentativa de determinar a natureza do grotesco. Diz ele, que as variações da palavra grotesco, desde quando ele deixou de designar coisas e tornou-se um termo significativo, fizeram dele uma categoria estética (*Ibidem*, p. 14).

De acordo com ele, o fato de o “grotesco” apontar para três domínios – que, como vimos, uma crítica deve abordar: a criação da obra, a própria obra e a sua recepção - indica que ele encerra tudo o que é necessário conceitualmente para poder ser aplicado na leitura de qualquer tipo de obra de arte (*Ibidem*, p. 156).

3.1.1 O grotesco no século XX

Partindo do pressuposto de que o grotesco é uma categoria estética, passível de ser aplicada na leitura de obras de arte, Kayser faz um levantamento das manifestações do grotesco na época moderna. O Autor enumera vários exemplos do grotesco na literatura e no teatro, e se volta sobre a pintura e diz que o conceito de grotesco pode ser encontrado nas obras dos pintores do movimento Surrealista e também no Expressionismo Alemão (2003, p. 140).

No século XX, parece que toda a previsão e desejo de Victor Hugo de “observar o grotesco com um olhar mais elevado” (1988, p.25) passou a vigorar. O grotesco deixa aquela posição “tímida” e passa a fazer parte dos trabalhos surrealistas e expressionistas. Assim, podemos citar: Léon Spillaert (1881-1946), Egon Schiele (1890-1918), Edvard Munch (1863-1944), Max Ernst (1891-1976), Salvador Dalí (1904-1998), Cindy Sherman (1954-) Francis Bacon (1909-1992), entre outros.

Bakhtin parece concordar com Kayser nas seguintes afirmações: (1993 p 40): “No século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco”, o autor também afirma (*Ibidem*, p. 43):

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumanas em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo que estão na base do grotesco destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.

No Brasil, Muniz Sodré (2002) autor da obra “O Império do grotesco”, realiza uma investigação sobre a cultura de massa brasileira contemporânea, através da revista e da televisão, constatando a presença marcante da estética do grotesco nesses meios de comunicação. Nesse livro, o autor faz uma análise da televisão como um veículo capaz de capitalizar a atenção popular. Diz ele (2002 p. 106- grifo do autor) que a televisão se caracteriza “[...] por uma atmosfera sensorial (um *ethos*) de “praça pública”, no sentido trabalhado por Bakhtin, isto é, a praça como **feira livre** das expressões diversificadas da cultura popular”. Sodré se refere à praça no sentido de feira, cujo exemplo mais próximo de nós é a feira nordestina, onde se reúnem vendedores das mais diferentes espécies, camelôs, artistas de circo, etc. De acordo com o autor, forma-se um tipo de espaço que mantém estreita ligação com a “festa” e comenta (*Ibidem*, p. 107- grifo do autor):

Desde as épocas mais remotas de humanidade, **a festa aparece como teatro simbólico das vicissitudes identitárias do grupo**, portanto, como lugar de ritualização dos conflitos em torno do controle social. Nela, podem acontecer o caos das identidades socialmente estabelecidas (paródias, ritos de inversão dos papéis sociais), o descontrole das pulsões normalmente organizadas (orgasmos, êxtases), a subversões dos conceitos e das categorias (trocadilhos, apelidos, jogos de linguagem) levando o povo a ver no espelho do imaginário a sua própria cara, com todas as distorções que a alegre radicalidade dessa experiência possa comportar. Na festa, o riso é ambivalente e coletivo.

Sodré nos faz ver que a praça e a festa, da qual o carnaval é um exemplo, guardam traços semióticos da praça renascentista descrita por Bakhtin, em que a expressão da cultura se traduz pelo dualismo cultural oficial e a cultura popular. No entender do autor, se olharmos para a televisão com seus programas de auditórios, que ela herdou das emissões radiofônicas,

veremos que ambos tinham como estratégia, reproduzir nos seus espaços o “ethos” festivo da praça pública.

Consideramos relevante citarmos esse autor por entendermos que, no estudo sobre tendência das práticas artísticas na contemporaneidade, não podemos fazer distinção entre os meios; e a pesquisa de Sodré também nos auxiliar  na análise do trabalho pictórico de Konstantin quanto às críticas que faz sobre a televisão como veículo de comunica o, relacionando-a a estética do grotesco. Este artista, nos auto-retratos, usa a mesma lógica do consumo que vemos na televisão. Nos quadros de Konstantin, aparecem jogadores de futebol, “estrelas” de cinema, todo o “lixo semiótico” que Sodré vê nos programas como Casseta e Planeta etc. (2002, p. 137).

Sodré, quando fala desse aspecto da televisão, refere-se à cultura do lixo, “trash”. Essa Manifesta o Estética é assim denominada pelos especialistas e   utiliza o daquilo que ele chama de lixo semiótico, ou seja, os símbolos da sociedade de consumo reconhecidos e cultuados pela m dia que a televisão recicla e transmite novamente nos seus programas. São palavras dele (*Ibidem*, p 138):

Mas tem principalmente um efeito de contamina o semiótica (uma espécie de reprodu o viral dos simulacros   maneira da ‘lei de Gresham’, segundo a qual a moeda m  expulsa a boa), não por uma lógica intrínseca das imagens, mas pela força catalisadora do marketing num contexto de livre concorrência ou livre circula o da ‘moeda’ televisiva, em que a facilita o e a banalidade convertem-se em recursos de fácil capta o de audiência.

O autor completa dizendo que “o fen meno não se limita ao vídeo”. Ele d  exemplos encontrados na política, na imprensa e no marketing (*Ibidem*, p.138).

Percebemos que a obra de Konstantin tem sua base na estética do grotesco quando ele retrata situa es e figuras que, a princípio, nos provocam riso, “destruindo toda uma seriedade da situa o revelada” (BAKTIN, 1993, p. 30). Na medida em que recepcionamos essa obra, ela torna-se cada vez mais significativa. Em sua pintura, embora não mostre um riso direto, faz uso das figuras c micas e deformadas e da caricatura, criando também sua crítica político-social. Para Golgher (1986, p. 07), “Konstantin está sendo classificado por críticos como ‘humorista’. Entretanto, na verdade, ele é um dramaturgo, que emprega a linguagem da comédia no drama humano, o que faz de forma genial”. Percebemos em seu trabalho o riso, o cômico do drama humano, que estão na base do grotesco.

3.1. 2 - A Apropriação

Um outro aspecto dos auto-retratos que gostaríamos de destacar agora é o da apropriação. Segundo Aurélio, apropriar-se é “[...] tomar como propriedade, como seu” (1988, p. 56). Foi isso que fizeram muitos artistas na história da arte: repetiram nas suas obras temas que foram usados anteriormente por outros artistas. A apropriação na contemporaneidade, segundo Wood (1998, p 241), é uma das características dos anos 80, quando artistas plásticos fizeram uso de produtos da cultura popular e do desenho industrial nos seus trabalhos. Diz ele que, em geral, isso significava “elevar os produtos da cultura popular e do desenho industrial aos contextos artísticos, com vistas a subverter a autoridade da arte”.

Sob esse aspecto, Konstantin pode ser inserido entre os artistas que chamamos de pós-modernos, que ainda não são passíveis de uma crítica estruturada. De acordo com Krauss (1994, p. 93), antes possuíamos uma história determinada e construída pela crítica, hoje se “[...] pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica”. E é, sob este ponto de vista, que devemos analisar o que todos chamam de arte pós-moderna. Nesse período, percebemos que a produção artística não se constitui em uma ordem, mas em várias ordens, em que cada artista, individualmente, tem buscado ordenar a sua produção, explorando suas técnicas e temáticas.

Para entender o estilo de Konstantin, principalmente quando ele faz referências a outros pintores nos seus trabalhos, devemos buscar ajuda em alguns críticos que tematizaram sobre o assunto. Sobre o aspecto da apropriação, Fabrini (2005, p.124) afirma de que podemos interpretar a arte contemporânea não pelo seu estilo, ou uma “extensão do espírito de ruptura das vanguardas”, mas “por meio de apropriações que mesclam signos ou neles efetuam diferenças”.

Nas artes, a apropriação é comentada também por Campos quando ele afirma que o “mito da originalidade acabou” (2002, p. 34), confirmando as palavras de Fabrini (2005, p. 123) que acredita que, na arte, existiram “Histórias plurais” evidenciando signos; e esses são apropriados pelos artistas que fazem combinações.

Na história da arte, temos exemplos de apropriações que deram origem a grandes obras. O quadro “As Meninas” (1656) de Velásquez (1599-1660) inspirou Goya (1746-1828), dois séculos depois, quando este realizou a obra “A Família de Carlos IV” (1800); o mesmo quadro de Velásquez incentivou Picasso (1881-1973) em 1957, quando fez várias versões dessa mesma obra. A tela “Almoço na Relva” (1863) de Manet (1832-1883) também inspirou

Picasso para realizar, em 1960, um quadro com o mesmo título. Já “Vênus de Milo” (100 a.C) também serviu de modelo para que Salvador Dali (1904-1989) realizasse “Vênus de Milo com gavetas” (1936). Não podemos nos esquecer dos chargistas que se apropriam de imagens conhecidas para criar as charges¹⁷, os cartoons¹⁸ e as caricaturas¹⁹.

Nesse sentido, destacamos alguns aspectos relacionados às apropriações que Konstantin faz em diversas de suas obras, basicamente os auto-retratos: o primeiro, quanto a alguns elementos retirados das obras de outros artistas, como o minotauro de Picasso e a careta da fotografia de Einstein; o segundo, quando se apropria de figuras conhecidas como: Darcy Ribeiro, Jesus Cristo, Einstein, Marilyn Monroe, Gal Costa, Clark Gable, Toninho Cerezo, São Francisco de Assis e Nina Hagen; o terceiro, quando usa símbolos nacionais, regionais e de domínio público, como a Bandeira do Brasil e a de MG, o Cristo Redentor, o Teorema de Pitágoras, a Teoria da Relatividade e os Arcos do Palácio da Alvorada em Brasília. O quarto quando usa objetos populares e de marcas conhecidas como: Coca-Cola, Pato Donald, paninhos de renda, computador, relógio Waterproof, fotografias de revista, camisa do Flamengo. O quinto e último aspecto é sobre as obras de artistas que Konstantin se apropriou, que comentaremos a seguir, especificamente sobre a obra de Bosch “Cruz às Costas” (Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts).

Poderíamos perguntar agora, o que há de característico nas apropriações de Konstantin relativamente às apropriações desses outros artistas?

Percebemos que Konstantin faz da sua arte uma possibilidade de mistura dos meios, expandindo as combinações e caracterizando um estilo próprio à sua maneira, porque o faz sob o viés daquilo que estamos chamando nesta tese de a estética do grotesco. Campos (2002, p. 35) pode nos explicar melhor essa condição quando expõe sobre a arte pictórica dos anos 80, dizendo que ela é um “Maneirismo às avessas, [...] transmutadas em receitas simpáticas, elegância, exuberância, ou ainda numa exploração viciosa de matérias múltiplas”. Parece que os auto-retratos são apenas uma desculpa para Konstantin realizar essas múltiplas combinações.

¹⁷ - Charge: “Representação de caráter burlesco e caricatural, em que se satiriza um fato específico, em geral de caráter político e que é do conhecimento público” (AURÉLIO, 1988, p. 145)

¹⁸ - Cartoon: “Um *cartoon*, *cartune* ou cartum é um desenho humorístico acompanhado ou não de legenda, de caráter extremamente crítico retratando de uma forma bastante sintetizada algo que envolve o dia-a-dia de uma sociedade. O termo é de origem britânica, e foi pela primeira vez utilizado neste contexto na década de 1840, quando a revista Punch publicou uma série de charges que parodiavam estudos para os frescos do Palácio Westminster, adaptado para satirizar acontecimentos da política contemporânea. O significado original da palavra cartoon é mesmo “estudo” ou “esboço”, e é há muito utilizado nas artes plásticas” (disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/cartoon>>, Acesso em 02 mai 2007)

¹⁹ Caricatura “Desenho que, pelo traço, pela escolha dos detalhes, acentua ou revela certos aspectos caricatos de pessoa ou fato” (AURÉLIO, 1988, p. 130)

Na verdade, Konstantin se encontra na vertente que David Harvey reconhece como introduzida pelas vanguardas modernistas, que “tentaram mobilizar suas capacidades estéticas para fins revolucionários ao fundir a sua arte com a cultura popular.” (1994 p.31). Nas suas análises este autor comenta que a arte modernista “sempre foi o que Benjamin denomina ‘aurática’, no sentido que o artista tinha que assumir uma aura de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio.” De acordo com Benjamin (1987 p. 168, 169), o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, é a aura, ou seja, o objeto artístico perde sua sacralidade. Isso talvez explique o porquê dos artistas não estarem mais preocupados em fazer obras únicas e também o fato de alguns deles usarem sem escrúpulos as obras de outros.

Na opinião de Harvey, os artistas, de certa forma, apropriam-se da criação de outro artista, transformando a sua produção em uma nova arte (1994, p. 54). Ele diz que há no pós-modernismo uma tendência à desconstrução, o que, em sua opinião é um modo de pensar e de agir sobre a leitura dos textos. Quer dizer: os escritores trabalham seus textos com base em todos os outros textos já escritos. Portanto, “o impulso desconstrucionista é procurar dentro de um texto por um outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro.” Dessa forma, diz ele (*Ibidem*):

Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na arquitetura ou na escritura) nos estimula, como receptores do texto ou da imagem, ‘a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável’. Produtores e consumidores de “textos” (artefatos culturais) participam da produção de significados e sentidos (daí a ênfase de Hassan no ‘processo, na ‘performance’, no ‘happening’ e na participação no estilo pós-moderno)

Como exemplo, o autor cita a fotógrafa Cindy Sherman “[...] uma figura de proa no movimento pós-moderno” (*Ibidem*, p. 18). Lembramos que esta artista trabalha a apropriação quando reproduz cenas cinematográficas de filmes do passado e que seu trabalho é, na realidade, auto-retratos, pois a figura fotografada é sempre a mesma, a própria artista.

Wood (1998, p. 84) também comenta sobre o trabalho dessa fotógrafa, de acordo com ele, “o espectador é remetido a referências e processos internos e externos aos discursos da arte”. O autor faz menção a um grupo de artistas de Nova York, cujo trabalho tinha conotações hollywoodianas e que indicava uma dissolução irônica da distinção entre a arte culta e a cultura popular, mantida com tanto rigor pelos críticos e artistas Modernistas.

De acordo com Wood (*Ibidem*, p. 84), esses artistas estavam trabalhando com aquilo que Baudrillard chamou de “economia política do signo”, ou seja: “uma ênfase na produção de significado, na informação e na mídia, que pareciam ter-se tornado uma parte central e distintiva da experiência moderna.”

Para Wood (*Ibidem*, p.84), Cindy Sherman, artista que cria auto-retratos na fotografia e que faz apropriações de cenas de filmes, está na “proa da arte pós-moderna”. No nosso entender, Konstantin também está na proa dessa vanguarda. Sua produção pictórica apresenta não apenas a sua figura retratada, mas uma liberdade de experimentações, interagindo com o meio-físico cultural e apresentando uma conscientização global de fatos contemporâneos, e muitas vezes de sentimentos atemporais através da estética do grotesco. Assim como Cindy Sherman, na fotografia, Konstantin, na pintura, se lança em seus auto-retratos como protagonista dos acontecimentos. Nas suas apropriações, o espectador pode fazer associações não apenas com o mundo que o cerca, mas também com o mundo da cultura que a obra de Konstantin, como vimos re-significa.

Para mostrar a relação da pintura de Konstantin com as apropriações, sob o viés do grotesco, selecionamos apenas um quadro do artista realizado em 1989, que consideramos paradigmático para essa leitura: “Jesus Carrega a Cruz - Homenagem a Bosch e a Aleijadinho” (A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00, 1989), (Fig. 26). Nessa obra, pode-se ver claramente como a estética do grotesco e a apropriação se fizeram presentes quando o artista reproduz o trabalho do Aleijadinho e principalmente o de Bosch.

3.2 O auto-retrato de Konstantin e a obra de Bosch: semelhanças e identidades com a estética do grotesco.

Nesse estudo sobre a apropriação faremos uma análise comparativa de duas obras, a pintura de Konstantin (fig.27) e a pintura de Bosch (Fig. 28) da qual Konstantin se apropriou. Aqui, buscaremos semelhanças e identidades com a estética do grotesco, baseando-nos nas teorias de Bakhtin (1993), Kayser (2003) e Sodré (2002). Nessa equiparação, enfatizaremos a caricatura e a deformação como características dessa estética encontradas nessas pinturas.

Na pintura de Konstantin, o artista, apropria-se das obras dos dois artistas mencionados no título, Bosch e Aleijadinho. A primeira é a colagem, bem no meio do quadro,

da imagem da escultura de Cristo com a cruz às costas, feita por Aleijadinho²⁰ (1730-1814), pertencente ao conjunto de obras “Sete passos da Paixão” (Detalhe - Madeira policromada, 1796-1799, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, MG) (Fig. 28); a segunda é a apropriação da obra do artista renascentista Hieronymus Bosch²¹ (c.1450 -1516) “Cruz às Costas” (Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts, Ano²²), (Fig. 27).

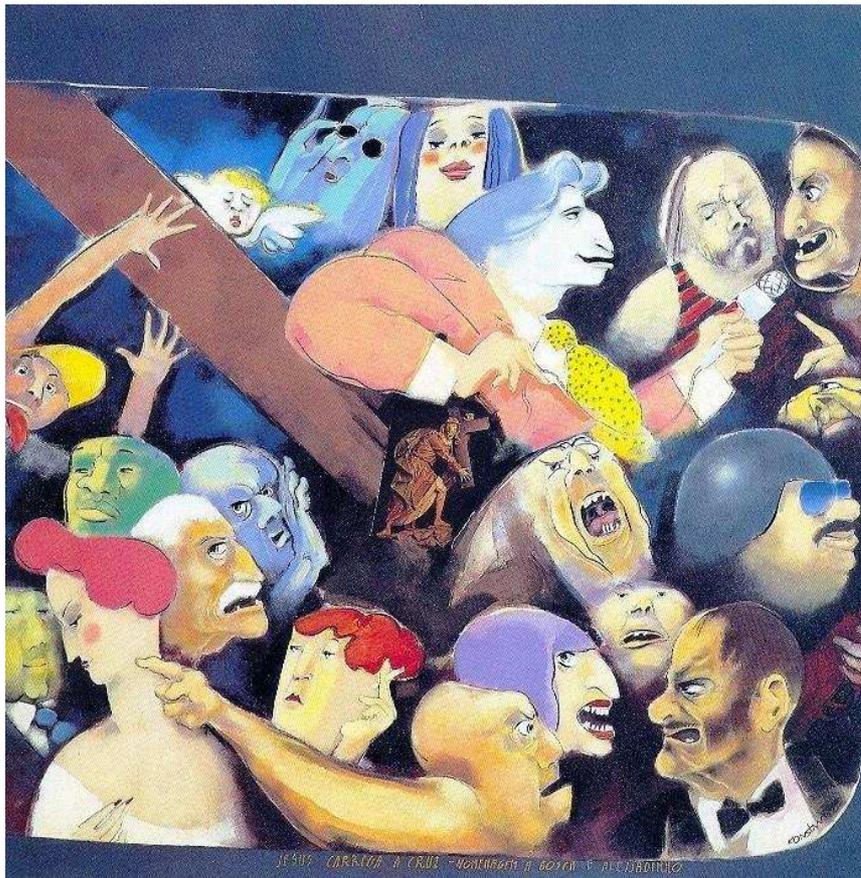


FIG. 26 - “Jesus carrega a cruz - Homenagem a Bosch e Aleijadinho”
(A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989).

²⁰ Aleijadinho: Antônio Francisco Lisboa, escultor e arquiteto brasileiro, nasceu em 29 de agosto de 1730 na cidade de Bom Sucesso, pertencente à Freguesia da Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Minas Gerais.

²¹ Pintor holandês, nascido em Hertogenbosch, daí a proveniência de seu último nome. Realizou aproximadamente quarenta telas, poucas foram assinadas e nenhuma contém data. Sua pintura foge tradicionalmente da arte estabelecida na época; trabalhou cenas surreais, passagens da vida de Cristo, evocação, tentação e sacrifício de vários Santos.

²² Conforme Bosing: “A exceção das primeiras obras, é quase impossível determinar com exatidão a altura em que foram criadas. Nenhuma delas contém data, tendo algumas sofrido danos e sido sobrepostas com outras pinturas, de tal maneira que seria perigoso basear uma cronologia em alterações mínimas do estilo e da técnica. Por isso, é muito mais compensador estudar as pinturas de Bosch a partir do assunto tratado em cada tela”. (2006, p. 16)



FIG. 27 - “Cruz às Costas” (BOSCH, Hieronimus. - Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts).

Fonte: BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

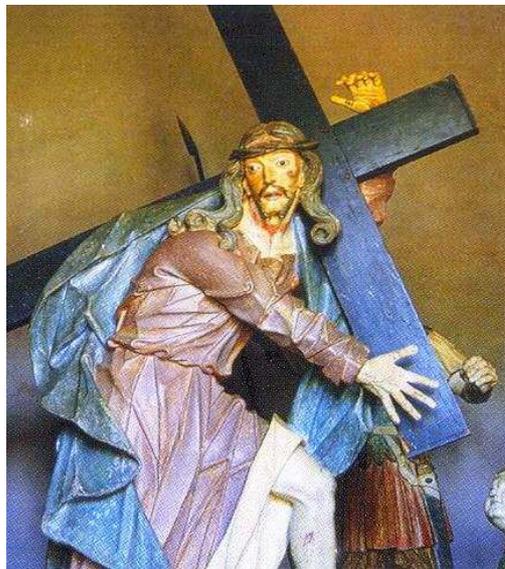


FIG. 28 - Imagem da escultura de Cristo com a cruz às costas, pertencente ao conjunto de obras “Sete passos da Paixão” (Aleijadinho, Madeira policromada, 1796-1799, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, MG).

Fonte: Art Wyeth. **Aleijadinho**. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, [199-], p. 02 (publicação dirigida exclusivamente à classe médica)

Na obra de Konstantin, procuraremos semelhanças e identidades com a estética do grotesco, fazendo análises com base nas teorias de Baktin e Kayser.

Anteriormente, já foi visto que Baktin (*Ibidem*, p. 265), baseando-se no pesquisador alemão Schneegans (1894), diz que o grotesco, enquanto categoria estética tem sua base na ridicularização de alguns fenômenos sociais e que ele não mostra um riso direto, demonstrando um sentimento de insatisfação através de imagens impossíveis e inverossímeis. Uma liberdade que possibilitou a criação de “coisas” inimagináveis, de elementos que se metamorfoseiam, de figuras híbridas, de personagens horrendos misturados ao riso ou situações cômicas no decorrer da história da arte. Hoje, podemos entender por grotesco aquilo que é ridículo, ou que provoca riso, e também como uma estética que pode ser encontrada na arte contemporânea.

Kayser (2003, p.16-20) relaciona o grotesco à caricatura, ao desordenado, ao animalesco, ao monstruoso, ao cômico, à deformidade. Ele acredita que o “grotesco é sobrenatural e absurdo”, que aniquila as ordenações que regem o nosso universo (*Ibidem*, p. 30). Já Baktin (1993, p. 21). Ele afirma, ainda, que o grotesco possui dois traços: primeiro “a atitude em relação ao tempo, à evolução” e o segundo “a ambivalência” considerando-os como pólos de mudanças. Entendemos, nesse sentido, que é como se estivesse diluindo a imagem antiga e que, se entrelaçando a esta, fosse surgindo outra imagem; imagens que, segundo o autor, “diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas” (*Ibidem* p. 22). Essas imagens possuem algumas características que, segundo ele (*Ibidem*), são: o exagero, as grosserias, a caricatura, os corpos híbridos, a máscara, a negação, o cômico, o riso, o disforme e a degradação. Assim, acreditamos que o grotesco “quebra” a ordem daquilo que na natureza pensávamos estar ordenado, como as formas, as figuras, o mundo animal e vegetal e as ações.

Na análise que passamos a fazer, elegemos como conteúdos a serem pesquisados com base na estética do grotesco, a deformidade e a caricatura. Faremos recortes das pinturas dos dois artistas, Bosch e Konstantin, visando expor os aspectos acima citados.

Entendemos por deformação aquilo que Baktin (*Ibidem*, p. 38) considera que foge a estética clássica. É a figura disforme e horrorosa. Já a caricatura pode ser empregada tanto trágica como comicamente (KAYSER, 2003, p. 57).

Descreveremos, brevemente, a composição dessas obras a fim de apresentarmos as pinturas a serem analisadas. Apresentando um paralelo entre elas através do tema, data, tamanho, e discriminação dos personagens principais (Jesus, o mau ladrão, o bom ladrão, Verônica, o franciscano, Simão, e o “Imperador”) constantes no QUADRO 3, a seguir:

QUADRO 3

Paralelo entre as obras de Hieronymus Bosch e a de Konstantin Christoff

	Obra de Bosch	Obra de Konstantin
Tema	Cristo carregando a cruz	Cristo carregando a cruz
Título	“Cruz às Costas”	“Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”
Tamanho	76,7 x 83,5 cm	200 x 200 cm
Ano	[c. 15_ _]	1989
Personagens	18	21
Personagem principal	Rosto de Jesus	Colagem da imagem da escultura de Aleijadinho (fig. 3)
Mau-ladrão	Figura de perfil, com a blusa aberta.	Figura semelhante, porém está vestido com <i>smoking</i> .
Bom-Ladrão	De frente, blusa aberta e olhar desconfiado.	Auto-retrato de Konstantin, vestindo camiseta preta e vermelha.
Verônica	De perfil, com turbante. Segurando o Santo Sudário.	De perfil, com cabelos presos. Vestido decotado.
Soldado	De perfil com capacete	De perfil e com capacete
Simão, velho cirineu.	No centro ao lado de Jesus, gritando.	No centro, um pouco a frente de Jesus, gritando.
Franciscano	Com capuz e de perfil.	Com capuz e de perfil.
“Imperador”	Homem de turbante preto e roupa vermelha.	Caricatura de um repórter da TV Globo.

A pintura de Bosch é composta de dezoito personagens, incluindo Jesus, que está no centro da obra. As figuras se posicionam quase enfileiradas como se estivessem caminhando no sentido da esquerda para a direita; por isso quase todas as figuras apresentam-se de perfil. Contudo, encontramos três personagens, que estão em sentido contrário, Verônica, o Mau ladrão e o franciscano, que parecem contestar a cena.

O trabalho de Konstantin foi realizado em 1989, quatro séculos após a pintura de Bosch. Sua tela possui um formato quadrado aproximando-se da quadratura da pintura de Bosch. A Cena de Jesus carregando a cruz serviu de inspiração para os dois artistas, embora Konstantin tenha enfatizado toda cena como se estivesse sendo apresentada através da tela da TV uma crítica à mídia. Ali, encontramos a figura de um repórter, vestindo terno rosa e entrevistando um dos espectadores. Parece que a cena de Jesus carregando a cruz é um espetáculo, é a desgraça sendo televisionada por uma grande emissora.

Para Sodré (2002, p. 119), a mídia, principalmente a TV, é um grande controle que mostra um espetáculo e o autor ainda afirma (*Ibidem*, p. 130):

Com efeito, na televisão aberta no Brasil apesar da consolidação da audiência pelas redes (resguardada sempre a hegemonia da Globo) mantém-se como recurso de apelo crescente a mesma estética do grotesco, responsável pelo formato popularesco hegemônico. Predominam hoje dois padrões de programação: o “**de qualidade**”, ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado da “cultura”, e do **grotesco**, em que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência. (grifo do autor)

Isaías Golgher (1986) comenta sobre o trabalho de Konstantin, comparando-o a Bosch antes mesmo de ele apropriar-se da obra desse artista:

Enquanto Bosch julga os valores ético-culturais do tempo em que viveu (1450-1516), fim da Idade Média e o começo do Renascimento, Konstantin julga os valores da nossa sociedade da segunda metade do século XX, fim da época industrial e o começo da fase histórica do pós-industrial. Em ambos os períodos, os problemas que afligem a sociedade são fundamentalmente os mesmos, apenas as formas são diferentes. Em ambas as situações históricas se manifestam rupturas nas estruturas culturais prevaletentes. O conflito contundente, aberto entre os valores éticos e morais pregados, e os praticados na vida cotidiana, seja em nome da religião, ou em nome de doutrina ideológica aguçando a violência em todos os níveis, é do mesmo sentido social-histórico.

Neste estudo, encontraremos situações que vêm afirmar as proposições de Golgher (1986), assim como as críticas de Sodré (2002), como veremos na análise de cada personagem separadamente.

3.3 A deformidade e a caricatura, aspectos do grotesco, na pintura de Konstantin e um comparativo com a pintura de Bosch.

Analisaremos conjuntamente a pintura de Konstantin, “Jesus Carrega a Cruz - Homenagem a Bosch e a Aleijadinho” (A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989), (Fig. 26) e a obra do artista renascentista Hyeronimus Bosch (c.1450 -1516) “Cruz às Costas” (Óleo sobre madeira, 76,7 x 83,5 cm, Gante, Musée de Beux Arts), (Fig. 27). Através de recortes, apresentaremos cada um dos personagens principais que compõem os quadros dos artistas. Do lado esquerdo detalhes da obra de Bosch e a seguir, detalhes da obra de Konstantin, criando um paralelo entre eles. Enfatizaremos nossos comentários sobre a deformidade e a caricatura sobre a obra deste último artista.

Imagem Principal: Jesus



FIG. 29 - “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)



FIG. 30 - “Jesus Carrega a Cruz”. -
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 29) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

A tela de Bosch possui uma grande e grossa diagonal, a cruz, partindo da parte superior do quadro indo até o centro da tela; ali encontramos a figura de Jesus, cabisbaixo, de olhos semi fechados e boca semicerrada ele tenta carregar a sua cruz. Bosing (2006, p. 78) comenta sobre a obra de Bosch: “No meio do sofrimento de todos é ele o vencedor. E para todos os que pegam na sua cruz e o seguem, Cristo promete vitória sobre o mundo e a carne.”.

Embora Konstantin tenha utilizado do mesmo direcionamento dado por Bosch, “a cruz como se fosse uma seta indicando o centro do quadro”; ali, a imagem de Jesus é uma colagem da reprodução da escultura de Aleijadinho (Fig. 28 e 30), ligeiramente inclinada enfatizando a ação de carregar a cruz.

Apesar de Bosch apresentar a figura de Jesus com semblante triste, patético, a apropriação de Konstantin sobre a obra de Aleijadinho nos fornece uma dramaticidade maior. Percebermos no corpo do sofredor as marcas de sangue da flagelação, os tendões e músculos tencionados e o semblante de perplexidade com olhos arregalados, despertando-nos um sentimento de piedade ou de tristeza.

Na obra de Konstantin, especificamente nesta figura, não percebemos a deformação, mas a caricatura de toda a cena, o sofrimento alheio sendo televisionado; enquanto Jesus carrega a cruz, a caminho de sua morte. Ali, na tela da “TV de Konstantin”, encontramos vida e morte no mesmo instante, dois aspectos que, para Baktin (2003, p. 43), fazem parte do grotesco, que são inseparáveis no “conjunto vital, e incapazes de infundir temor”. A caricatura de uma cena grotesca.

Kayser diz que “O grotesco é caricatura sem ingenuidade” (SCHEEGEL, 1798, *apud*, KAYSER, 2003, P.56). A cena parece ser “do nosso mundo” e ao mesmo tempo é impossível de existir, como: Jesus carregando a sua cruz e ao seu lado o repórter televisionando o seu sofrimento. A relação entre essa cena e o grotesco pode ser mais bem explicada por Kayser (*Ibidem*, p. 40):

Nós, porém, verificamos que no tocante a essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e de dissolve em suas ordenações.

O Mau-ladrão:

Na história da arte, as figuras do “bom e do mau-ladrão²³” quase sempre estiveram presentes na encenação da Crucificação de Cristo. Porém, tanto na pintura de Bosch quanto na

²³ Segundo Reader’s Digest: “Uma antiga narrativa árabe identificou o bom ladrão como Titus que juntamente com seu vil companheiro Dumachus, tentara roubar Maria e José, quando o casal fugia para o Egito com o menino Jesus. Quando Titus convenceu Dumachus a poupar a sagrada família. Jesus predisse o fim dos dois em

de Konstantin, a figura de Jesus ainda não foi para a cruz, mas conta com a presença desses dois contraventores.

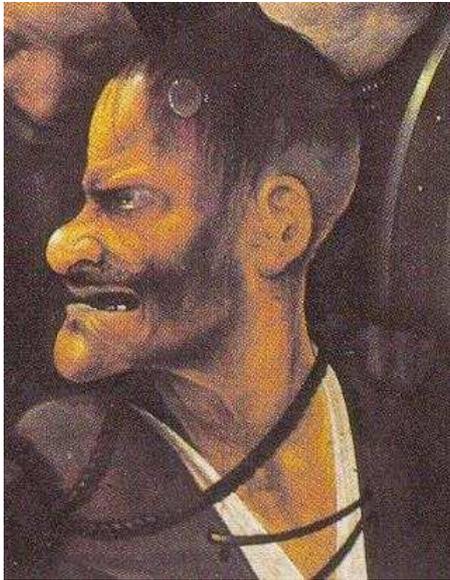


FIG. 31- “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)

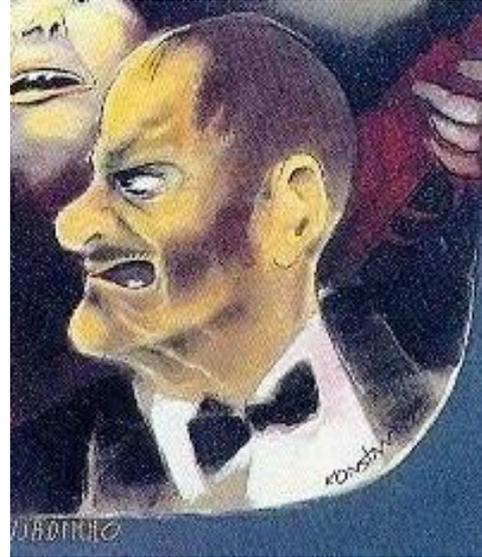


FIG. 32 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 31) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

Sobre a pintura de Bosch e essas figuras, Bosing (2006, p. 76) descreve: “O contraste entre Cristo e os dois ladrões não podia ser maior. Em baixo, à direita, o ladrão não arrependido arreganha os dentes aos seus atormentadores”.

Na tela de Bosch, o Mau-ladrão encontra-se no canto inferior esquerdo, veste camisa escura com debrum branco e cordas sobre o pescoço e o peito, como se fossem amarras. Ele está de perfil, volta-se para todos aqueles que estão atrás dele, com olhar sisudo e rangendo os dentes.

O Mau-ladrão, na pintura de Konstantin, tem as mesmas características que na obra de Bosch, comporta-se da mesma maneira, está na mesma posição e localização, porém esta trajando um *Smoking*.

Nesta figura, encontramos as duas características do grotesco que estamos analisando, tanto a deformidade quanto a caricatura. A primeira aparece na própria face do personagem: o rosto com olhar arregalado, o nariz, a orelha e o queixo avantajado, as rugas

cruzes que ladeariam a sua. Os primeiros cristãos deram ao bom ladrão o nome de Dimas, derivado de ‘moribundo’ em grego e, fizeram dele padroeiro dos prisioneiros e criminosos arrependidos” (2005, p. 402).

exageradas, os ossos da mandíbula proeminentes, um pouco calvo, a boca torta e poucos dentes. Características que afirmam a presença do grotesco na obra do artista. Sobre essas deformidades, Bakhtin (1993, p. 27) explica: “Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e nariz (esse último um substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo”. No Mau-ladrão do Konstantin, a boca arreganhada, chegando a franzir o nariz, mostra uma figura raivosa, cômica e deformada, contrastando com a sua vestimenta, tão imponente, tornando-se caricatural.

Sobre a caricatura desse personagem, ela pode ser observada através do gesto grosseiro da figura que parece xingar a “vizinhança” e zombar da cena, ao mesmo tempo em que parece nos transmitir uma ambivalência entre agressão e riso. E nela, percebemos a mistura da deformação e da caricatura, ao mesmo tempo.

O Bom-ladrão:

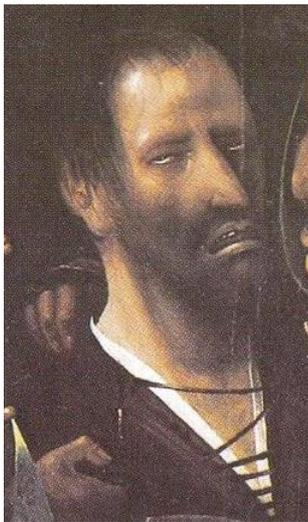


FIG. 33- “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)



FIG. 34 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 33) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

Na obra de Bosch, o Bom-Ladrão ocupa o canto superior direito da tela. Este personagem apresenta-se com a mesma vestimenta do Mau-ladrão, mas seu semblante parece de arrependido e atento ao discurso indignado do franciscano que está a sua esquerda.

Já na obra de Konstantin, este personagem encontra-se na mesma posição que na obra de Bosch, porém o Bom-ladrão é o próprio artista. No seu auto-retrato, o artista veste camiseta listrada de preto e vermelha, de pele muito clara e olhar de desconfiança para o repórter. Observamos na tela deste artista, que, se unirmos as três figuras: o auto-retrato, o franciscano e Verônica, elas formarão uma diagonal que cruza a tela, passando pela figura de Jesus; três personagens que demonstram insatisfação como todo acontecimento.

No personagem em questão, não encontramos deformidade, porém está presente a caricatura do próprio artista. Ele se retrata de forma despojada e simples. Consideramos que nessa caricatura o artista “vestiu a máscara do bom ladrão”. Para Baktin (1993, p. 35), a máscara é “[...] a essência profunda do grotesco” e o autor ainda considera que a caricatura é derivada da máscara. Essa é, para ele, a expressão das transferências. Essa transferência poderá nos transmitir que o artista assume a postura do ladrão, porém bonzinho.

Verônica:

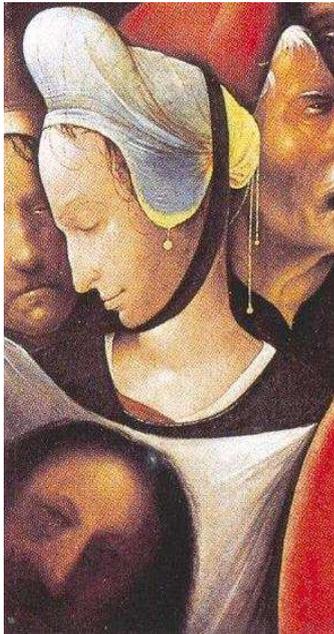


FIG. 35 - “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)

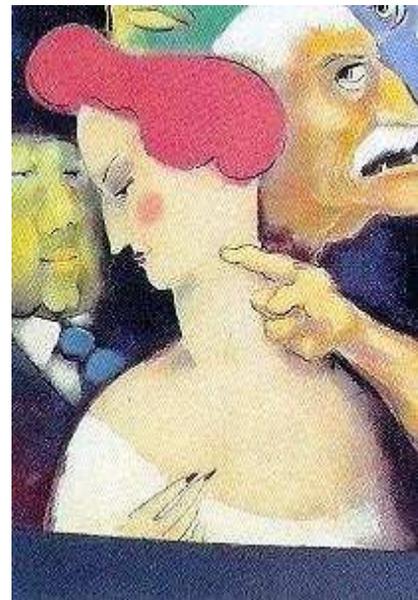


FIG. 36 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 35) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006.
p. 78

As duas figuras acima foram consideradas por nós como, Verônica²⁴, personagem bíblica que se destaca após a morte de Cristo, por ter enxugado a sua face quando ele caminhava para o calvário. Na tela de Bosch, identificamos a personagem como Verônica, por estar segurando o lenço em que está impresso a face de Cristo. Já na tela de Konstantin, a personagem também foi considerada a mesma, por ocupar idêntica posição e possuir semblante parecido com a da tela de Bosch.

Na pintura de Bosch, Verônica está no canto inferior esquerdo da tela, aparece de perfil, como se tentasse não ver toda aquela injustiça; cabelos presos em turbante, colo desnudo e traz nas mãos um lenço estendido onde está impresso a face de Jesus.

Konstantin retrata Verônica com características mais contemporâneas, como: o excesso de maquiagem, os cabelos vermelhos, o decote avantajado, as unhas grandes e vermelhas, mas não carrega o santo sudário. Enquanto Verônica sofre, tentando se esquivar do acontecimento, o homem a sua direita e um pouco atrás lhe observa com bastante interesse.

Embora não encontramos deformação nessa figura, nela percebemos a caricatura do descontentamento. Em meio a toda balburdia, Verônica se apresenta cabisbaixa, queixo retraído, mãos apoiadas no peito, como se revelasse toda a sua tristeza ao presenciar tamanha agressão.

Acreditamos que, por meio da caricatura, o grotesco pode provocar várias sensações. Para Kayser (2003, p. 30), a caricatura no grotesco produz uma realidade disforme, intensificando a desproporção. O autor ainda afirma que, a partir do século XVIII, a caricatura tornou-se “[...] fonte de arte significativa, e altamente substanciosa e que não era possível liquidá-la como brincadeira sem importância” (*Ibidem*). E é essa sensação que percebemos no trabalho do Konstantin, ao retratar uma cena que parece que vai nos fazer rir, mas, ali, encontramos o drama da verdade.

Sobre o trabalho de Konstantin, Golgher acredita que: (1986, p. 07) “Konstantin questiona praticamente todos os valores éticos e culturais do nosso conturbado tempo em termos lúdico-sarcásticos”.

²⁴ Segundo Hall: “Verônica: Mulher que, segundo a lenda, se aproximou de Cristo, e com o véu ou pano de linho que levava enxugou a face mesmo caminhando com a cruz para o calvário. Milagrosamente ficaram impressos no lenço os traços de Cristo. O suposto lenço, *o sudário*, se conserva entre as sagradas relíquias de São Pedro (Roma). A Verônica, cujo nome significa imagem verdadeira – *vera icon* - quando se representa como imagem de devoção mostra o lenço, que tem uma imagem de Cristo, algumas vezes leva turbante, fazendo alusão a sua origem oriental. Há casos em que aparece entre o Santos Pedro e Paulo, patronos de Roma (1974, p.314, tradução nossa)

Soldado:

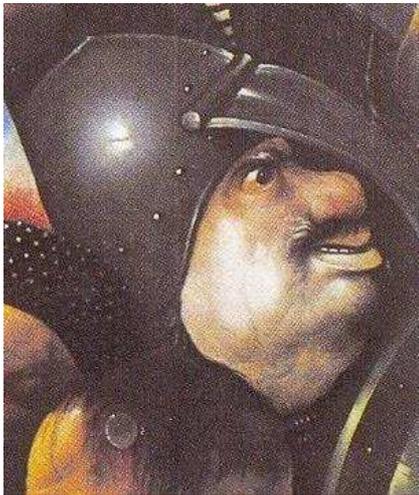


FIG. 37- “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)



FIG. 38 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 37) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

Na Bíblia, podemos encontrar, nas narrativas dos apóstolos, a presença de soldados romanos em várias situações, como: quando Jesus está prestes a ser coroado de espinhos e quando ele recebe a cruz para carregá-la. Bosch, em sua pintura “Cruz ‘as Costas”, retratou o soldado vestindo capacete de metal e segurando um escudo. Ele encontra-se no centro, na lateral direita da tela e parece esboçar um leve sorriso, como se sentisse prazer na função que exerce na cena.

Já Konstantin, em “Jesus Carrega a Cruz”, determina na sua tela a mesma posição para o soldado, embora o capacete tenha um formato mais contemporâneo, usa óculos escuros tipo *Ray-Ban*²⁵ e empunha uma arma de fogo, tipo fuzil. A caricatura deste personagem que se apresenta de óculos, capacete e bigodes parece “pilotar a marcha” de Jesus até o Calvário. Acreditamos que a máscara está ligada à caricatura e segundo Baktin, ela significa (1993, p. 35):

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; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos

²⁵ Tipo de óculos com formato específico de lentes que foi criado para auxiliar os pilotos da Segunda-Guerra, a fim de protegê-los da grande intensidade de luz quando estavam voando, tornando-se um acessório militar.

apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.

Nesse sentido, percebemos o soldado retratado por Konstantin não apenas como a figura mascarada do poder, mas a ridicularização dele mesmo dentro do “espetáculo”, fortalecendo a estética do grotesco presente na obra do artista. Sua imagem pode nos traduzir uma alternância entre o auxiliar do agressor e o bufão; no sentido de que ao mesmo tempo em que sentimos o incômodo da sua presença, podemos rir de sua figura fantasiada que nega o rigor de um soldado.

Tanto na obra de Bosch quanto na de Konstantin, deparamo-nos com figuras “mascaradas”, a maioria caricatural, que se contrapõem em dois sentidos. Um conjunto de figuras pode provocar alternâncias, assim como, demonstrar relatividades em suas ações, por exemplo, temos a figura de Cristo em uma atitude patética e ao seu lado, Simão gritando, enquanto o outro, mais abaixo, finge não estar percebendo a cena a sua volta. Além disso, temos figuras caricaturais sem grande deformação ao lado de outras muito deformadas que vem fortalecer a monstruosidade da primeira enfatizando a estética do grotesco.

Simão de Cirene:



FIG. 39- “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)

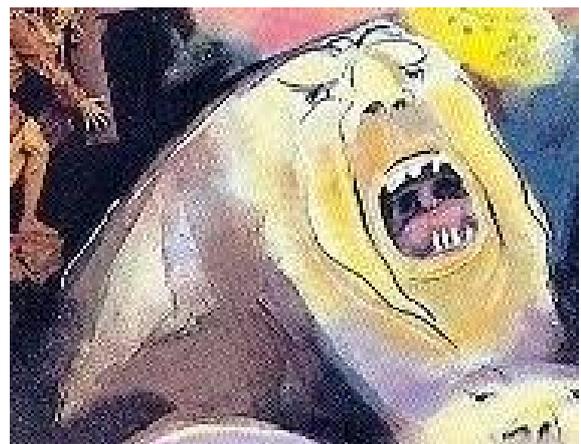


FIG. 40 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Na passagem bíblica de Jesus carregando a Cruz, surge um homem vindo do campo que é ordenado a ajudá-lo a carregar o grande peso. Muitas vezes, este foi denominado de Simão Cirineu, que quer dizer de Cirene, sendo retratado como um homem negro.

No quadro de Bosch, Simão está no centro, do lado de Jesus e próximo à cruz. Tem um lenço branco amarrado à testa, possui bigode e barba, poucos dentes, nariz avantajado, argolas e correntes de metal inserido na pele escura, tipo *piercing*²⁶, e a boca parece soltar um grito. Sua figura, bastante deformada, parece demonstrar toda força que esta fazendo para carregar tamanho peso e contrasta com a figura cansada e cabisbaixa de Jesus ao seu lado. Entendemos que no grotesco também ocorre os contrastes e estes estão presentes quando existem duas formas díspares.

Simão, na obra de Konstantin, ocupa quase a mesma posição da obra anterior, porém é retratado como um homem de cor muito clara, quase branco, de face enrugada, com poucos dentes e está gritando intensamente, sendo possível observarmos todo o interior de sua boca. O exagero de seu berro nos remete aos comentários de Baktin (1993, p. 268), que diz ser esse “[...] efetivamente um dos sinais característicos do grotesco; mas não o mais importante”.

Ele, que está no centro de toda a cena, destaca-se pela figura de cabeça quase triangular, surpreendendo-nos com seu grito; “o repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (KAYSER, 2003, p. 159).

A deformação de sua figura talvez seja o mais contrastante na composição, enfatizando o caráter de estranheza de sua atitude e mesmo da fisionomia. Seus traços caricatos e até animalescos chamam a atenção, como: parte superior da cabeça unida ao pescoço em um formato quase que de um equino, transformando-se em uma figura híbrida. Tanto Baktin (1993) quanto Kayser (2003) afirmam que corpos híbridos fazem parte do grotesco e que, a partir da morte de uma figura, vai surgindo outra.

Assim, encontramos numa figura quase animalesca de cabeça, rosto e boca deformados, a presença do grotesco. Kayser (*Ibidem*, p. 24), baseando-se na literatura alemã, afirma que: “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como característica mais importante do grotesco”.

Já a boca, exageradamente aberta, é, para Baktin (1993, p. 277), a “[...] parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume, afinal, em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”.

²⁶ “*Piercing* é uma forma de modificar o corpo humano furando-o a fim de introduzir peças de metal”. Disponível em, <pt.wikipedia.org/wiki/piercing> acesso em 20 jun. 2007

Franciscano:



FIG. 41- “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)



FIG. 42 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

Fonte: (Fig. 41) BOSING, Walter. **A Obra de pintura de BOSCH**. Londres: Taschen, 2006. p. 78

Na tela de Bosch, encontramos, no canto superior direito, um homem de perfil, vestindo uma túnica com capuz. Ele é calvo, possui cabelo apenas ao redor da cabeça, como se fosse uma “coroa”, semelhante a um franciscano²⁷. Nessa figura, percebemos a deformação no nariz adunco, nos olhos arregalados, no queixo pontiagudo, na face enrugada e na boca com poucos dentes.

Conforme comentamos anteriormente, de acordo com Bakhtin (1993) e Kayser (2003), a boca e o nariz são partes corporais que mais predominam nas imagens do grotesco.

Percebemos, no “franciscano” retratado por Bosch, o grotesco através da figura repugnante, deformada e caricata.

²⁷ Segundo Hall: “Francisco de Assis (1182 – 1226) é fundador da ordem dos frades menores ou franciscanos. Veste um hábito marrom ou cinza [...] às vezes vê através de uma abertura ovalada da túnica” (1974, p. 144. Tradução nossa).

Konstantin se apropriou da mesma figura de Bosch, com os mesmos traços grotescos, situando-a no mesmo lugar, embora o personagem esteja envolvido na parte superior, no alto da sua cabeça, por uma moldura cinza, que é a tela da TV. Ainda notamos na figura apropriada por Konstantin, um exagero da deformação e da caricatura, mostrando a velhice como degradação do corpo físico, a calvície, as rugas e a perda de quase todos os dentes. Essas características imprimem no “franciscano” um aspecto raivoso e, ao mesmo tempo, cômico; ele enfrenta, com o dedo indicador, o repórter da Rede Globo que está televisionando a cena.

Nesse aspecto, percebemos no trabalho do Konstantin, a crítica sobre a mídia. Nela, também encontramos a presença do grotesco; quando os programas de televisão ao vivo, as reportagens sendo televisionadas imediatamente sem nenhuma filtragem, mostram o lado também grotesco da TV aberta, do “riso cruel”. Conforme cita Sodré (2002, p. 132), quando comenta sobre a hilaridade que está presente na mídia como um recurso “vitorioso e universal”, em que a crueldade é entendida de duas formas, “Ora como gozo com o sofrimento do outro, ora como nenhuma contemplação ética com o tema em pauta”.

Relacionado o comentário acima com a indignação do “franciscano” da tela de Konstantin, ainda citamos Sodré (*Ibidem*), que ressalta que não esperemos nada de humano do “outro” e que a “seriedade indignada não leva a parte alguma”, como é aqui revelada a atitude do personagem em questão.

“Imperador”:



FIG. 43 - “Cruz às Costas”- Detalhe
(BOSCH, H, 76,7 x 83,5 cm,)

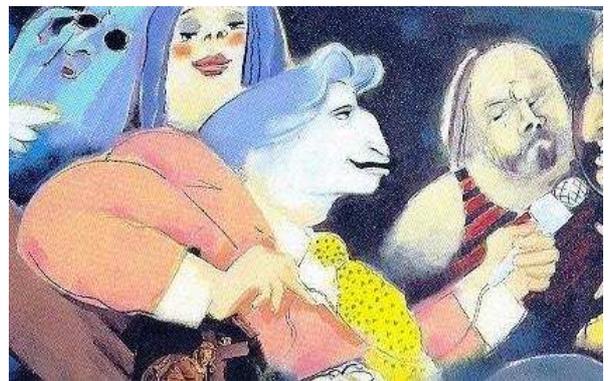


FIG. 44 - “Jesus Carrega a Cruz”. - Detalhe
(CHRISTOFF, K. A.s.t., 2.00 x 2.00 cm, 1989)

No quadro de Bosch, encontramos no alto da composição, acima da figura de Simão, um senhor de pele muito clara, rosto largo, veste roupa vermelha, turbante preto e tem a orelha furada com um brinco pendente.

Nomeamos esse personagem de “Imperador”, com base na composição de Bosch; considerando-o como a figura mais imponente do grupo. Ela destaca-se no meio da multidão pela sua pose, pela jóia que adorna sua orelha e pela sua veste de cor púrpura²⁸, dando-nos a impressão de ser uma figura importante na escala político-social.

Dessa forma, consideramos que a figura retratada por Konstantin, representa o “Imperador”, embora ele se apresente de terno cor de rosa e gravata amarela, muito diferente do Imperador medieval de Bosch. Ele parece representar a mídia, possuindo o “poder” da ação e da comunicação, é um repórter de TV, sua fisionomia é uma mistura da figura da obra de Bosch com a caricatura da cabeleira do locutor Cid Moreira²⁹ que trabalha na Rede Globo³⁰.

O interesse do repórter em “cobrir” a matéria sobrepujando o sofrimento alheio e a mídia parece permitir que todos os envolvidos comportem-se conforme seus instintos, tornando a figura principal a de menor importância. Assim, percebemos que o trágico-cômico está presente na obra através de figuras e atitudes grotescas: uns sofrendo enquanto outros disputam centímetros da tela da TV, estes são: vaidosos, fofoqueiros, exibicionistas, curiosos, indignados, arrependidos, arrogantes, solidários, sarcásticos, condolentes, desrespeitosos, indiferentes e devotos.

Sodré (*Ibidem*, p. 66) explica sobre o grotesco na mídia, dizendo que “Episódios ou incidentes da vida cotidiana, geralmente são expostos na mídia”. É exatamente isso que percebemos na tela de Konstantin, o sofrimento exposto, televisionado e divulgado em forma de riso.

Konstantin iniciou sua vida artística através da fotografia e da escultura. Como vimos ele começa a pintar muito depois de ter-se dedicado ao desenho de caricaturas e a essas duas artes. Nos próximos capítulos, iremos mostrar como os motivos que ele fotografou e esculpiu

²⁸ “Entre as primeiras civilizações da humanidade o tecido mais caro de todos era chamado de ‘púrpura’ – nome dado ao vermelho intenso [...] Na Roma antiga o vermelho era a cor dos Imperadores e das Legiões (tipo de exército), os soldados de alto escalão e os soberanos usavam capas vermelhas como símbolos de sua posição de poder”. Disponível em: <<http://bolinhas.com/história.bolinhas?chave=2>>. Acesso em 25 mai. 2007

²⁹ Cid Moreira: jornalista, locutor e apresentador de TV. Na Rede Globo foi apresentador do “Jornal Nacional” por aproximadamente vinte e sete anos.

³⁰ Segundo Sodré: “Uma rede como a Globo ramifica-se o seu poder junto a elites políticas (e geralmente familiares) regionais, por meio de emissoras afiliadas, hibridizando a modernidade transnacional do Centro-Sul com o arcaísmo ‘coronelista’ do Nordeste”. (2002, p.130)

serviram base para construir seu imaginário pictórico. As características marcantes do grotesco já se encontram aí esboçadas. Como diz Merleau-Ponty (1984, p. 160):

Se nos instalarmos no pintor para assistir este momento decisivo quando o que lhe foi doado por destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se a partir do 'motivo', reconhecemos que sua obra, que não é nunca um efeito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções que podem asfixiar sua pintura, são também o pão com que opera seu sacramento.

4. OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE KONSTANTIN CHRISTOFF: IMAGENS DA ESTÉTICA DO GROTESCO EM SUAS PINTURAS.

Como já vimos anteriormente, a trajetória artística de Konstantin começou com desenhos, ilustrações de matérias científicas, charges, caricaturas, fotografia, escultura e pintura. Hoje, seu trabalho é essencialmente pictórico; a Medicina foi abandonada, depois de 40 anos de profissão, em favor das telas. Este capítulo pretende analisar, na produção artística de Konstantin Christoff, especificamente, o seu trabalho fotográfico que, conforme veremos, teve uma relação direta com sua pintura.

O gosto pela fotografia começou de menino, através da viagem que fez ao Sul do Brasil, aos 17 anos, quando escoteiro (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

Tomei conhecimento da máquina fotográfica em 1940 quando escoteiro, e íamos em um caminhão do exército, pelo sul do país até Uruguaiana, Um colega tinha uma codaque, nome genérico de qualquer máquina fotográfica, e esta era mesmo Kodak, de baquelite bem pequena talvez precursora em tamanho das atuais digitais. Fizemos uma troca por meu canivete Solinger, alemão, aço da cutelaria mais famosa do mundo, já escasso, nesta época, por causa da guerra e a falta de exportação pela Alemanha. Foi fechada a troca com o beneplácito do chefe dos escoteiros, filho de sírios, que solenemente sentenciou: “O bom negócio é o que o vendedor e o comprador satisfeito ganhou”. Nunca esqueci. Tolo que sou sempre fico satisfeito mesmo perdendo.

Cada fotógrafo tem uma maneira de registrar, através das lentes de suas máquinas, os recortes da natureza. Konstantin Christoff, no seu trabalho fotográfico, registrou parte da cultura norte mineira, especificamente as paisagens do cerrado, o cenário hospitalar onde trabalhou como médico na Santa Casa dessa cidade e também a parte humana, os doentes, as assistentes religiosas, os idosos, e os doentes mentais.

A fotografia é a arte de registrar uma imagem através da captação de luz. Enquanto que, para Arnheim, o ato fotográfico não vai além registro mecânico feito pelo fotógrafo (1976, p. 04) “A fotografia [...] fixa o movimento no próprio ato”, para Barthes, “A vidência

do fotógrafo não consiste em ‘ver’ mas em estar lá” (1984, p, 76). Evidenciando o papel da presença do fotógrafo na sua corporeidade.

Começaremos fazendo uma análise dos registros fotográficos de Konstantin sob uma ótica etnográfica, procurando desvendar as características da região pela forma como ele via as situações e as pessoas. Dessa maneira, estaremos tentando perceber aquilo que poderia ter marcado o seu imaginário.

Através desses registros, apontaremos semelhanças com seus traços pictóricos, pois acreditamos que a fotografia também foi uma ponte de ligação entre seus quadros e a natureza, cujas imagens ficaram gravadas em sua mente, mostrando-nos alguns aspectos da estética do grotesco.

Para essa análise, selecionamos no final deste capítulo, quatro obras que apresentam com um maior número de personagens facilitando, assim, nossa identificação e relação com alguns dos personagens fotografados.

Dessa forma, estaríamos buscando numa relação que começou com a fotografia, registros que marcaram seu imaginário a ponto de anos depois serem transpostos para a tela. Tentaremos mostrar que registros fotográficos, realizados por volta de 1952, não ficaram perdidos no tempo e nem guardados na gaveta porque a partir da década de 80 eles começaram a aparecer nas suas telas através das expressões faciais, os dedos tortos, o colo sustentando o bócio, as bocas entreabertas, os lábios leporinos e as deformações congênitas; aspectos do grotesco.

O feio e o grotesco fazem parte da vida e também têm direito à representação. Essas imagens produzidas por Konstantin, em preto e branco, têm a oportunidade de serem desdobradas ganhando cores e vernizes, passando assim das fotos para as telas. Através de seus quadros, ele conseguiu resgatar aquelas imagens “gravadas” na sua memória, anos atrás.

4.1. As fotografias de Konstantin: possibilidades do estudo de uma região do Norte de Minas Gerais.

A história da arte da fotografia teve um papel preponderante para as artes plásticas e outros setores. Essa arte possibilitou arranjos e trouxe diferentes perspectivas, tanto nas questões exploratórias de técnicas como nas temáticas, ampliando a visão e o alcance da arte.

Grandes nomes da arte surgiram através da fotografia. Na história fotográfica do Brasil, tivemos: Revert Henrique Klumb, D. Pedro II, Albert Henseschel, Walter Hunnweell, Marc Ferrez, Castro Moura, Augusto Malta e outros.

Segundo Fatorelli (2005, p. 88), o aparecimento da fotografia trouxe novas perspectivas:

O surgimento da fotografia significou uma mudança radical do papel da visão na arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço, e de uma nova, posição do observador. O advento de novas modalidades de experiências possibilitou o surgimento da imagem fotográfica, experiência que no seu curso agenciaram os saberes técnicos e práticos disponíveis e, a seguir, criaram ainda outros saberes e fundaram novas práticas.

Assim, com o advento da fotografia, foi possível fixar o “*modus vivendi*” do homem, seus gostos, práticas culturais, enfim, sua cultura. Em Montes Claros, tivemos Konstantin Christoff que, em paralelo à profissão de médico, encontrou na fotografia uma arte que lhe permitiu não só registrar a história de seus pacientes nas questões de melhoria estética como fazer uso dessa tecnologia como um fazer artístico, procurando muitos caminhos que o levassem ao aprendizado da fotografia, conforme declara (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

Comprei livros sobre vários assuntos de fotografia, assinei revistas francesa, alemã e norte americana. Aprendi o que a fotografia oferecia e o que se fazia no exterior, bem além do meu pequeno mundo de Montes Claros. Associei-me ao Foto Clube de Minas Gerais. Participei de várias exposições em BH, RJ e São Paulo e fiz algum sucesso. Fundamos com amigos interessados o Foto Clube de Montes Claros, fizemos muitas exposições na época. Em casa, tinha o laboratório e já fazia todo o serviço de manuseio do filme, dispunha de máquinas sofisticadas, ampliador tcheco Meopta, Rolleiflex com lente Tessar, Leica e ainda máquina de fole. Descobri que o grande apetrecho do laboratório é o ampliador. Aí surgem detalhes inesperados, interessantíssimos, mudando o motivo principal para o secundário. Os insights se sucedem.

Depois que se tornou médico, necessitou da fotografia como recurso para registrar alguns pacientes. O interesse pela fotografia começou a ser ampliado quando viajava para São Paulo e Rio de Janeiro visitando lojas especializadas em fotografia (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005. Informação verbal):

Durante o curso de Medicina, a maquininha me acompanhou, mas bem sossegada, por falta de dinheiro para filmes. Somente depois de formado, me entusiasmei pela fotografia. Comprei uma máquina francesa de fole “Super-Kinax”, que tinha uma lente fantástica, foi das melhores que tive. Daí, tudo acelerou. Aprendi com um amigo José Pinto, fotógrafo profissional o manuseio do filme, câmera escura, ampliador, retoque de negativo a fim de fazer desaparecer as rugas e transformar velinhos em jovens como seus netos. Na época era o que rolava e fazia a fama do fotógrafo. Em pouco tempo percebi que estava no “beabá” da fotografia e, no início da profissão médica, viajando constantemente para Rio de Janeiro e São Paulo para participar de congressos e cursos, com dinheiro fácil, sem ter que dar satisfação senão a mim mesmo, tinha tempo de sobra para conhecer livraria, lojas de fotografias e fotógrafos.

Portanto, não só de cunho utilitário eram as fotografias de Konstantin. Observando seu trabalho fotográfico, percebemos que deixou um material que possibilita até mesmo um estudo etnográfico da região do norte de Minas. Maresca, professor de sociologia da Universidade de Nantes (França), ao fazer um comparativo entre as abordagens fotográficas e etnográficas, afirma que o fotógrafo, sendo um observador, pode estar revelando em seu trabalho “uma cultura desconhecida”. Contudo, para o autor, tanto as abordagens dos fotógrafos como as dos etnógrafos parecem coincidir tanto nos objetos quanto aos métodos (2005 p.136 -137).

Fotografia e etnografia são duas áreas que se permitem estar relacionadas. A primeira vem acrescentar à segunda, uma vez que uma registra imagens que vêm documentar uma determinada situação e cultura, enquanto a outra poderá utilizar-se deste material e explicar toda a documentação realizada pela primeira. A produção de imagens está relacionada à cultura e, esta, à formação do homem, revelando seus produtos, modos de viver e de pensar.

Através de uma observação antropológica, podemos perceber que os indivíduos possuem formas diferenciadas de viver. Cada um faz sua escolha e participa de determinado grupo ajustando-se aos “moldes” mais ou menos parecidos com os seus. Dessa maneira, podemos encontrar uma variedade de grupos sociais, onde cada um procederá conforme os hábitos e necessidades de seu grupo, tendo um conjunto de práticas religiosas, estéticas, sociais, políticas e econômicas diferenciadas de outros grupos. Conforme Arantes (1986, p. 26), “Pertencer a um grupo social implica basicamente em compartilhar um modo específico de comportar-se em relação aos outros homens e à natureza”.

Para Konstantin, um búlgaro nacionalizado brasileiro, fotografar o país para o qual se mudou, ainda menino, pode ter significado uma tentativa de conhecimento mais aprofundado dessa nova cultura que se apresentava para ele.

Para ilustrar nossas idéias, busquemos um exemplo de nosso dia-a-dia. Ao circularmos pela cidade, deparamos com pessoas que possuem modos de vestir, falar, pensar e se comportar diferentemente uns dos outros e que apresentarão um grande número de significados. Gertz (1989, p. 237) nos esclarece que “[...] a cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidos” podendo ser entendidos como um sistema de símbolos. O autor ainda acrescenta que as variações culturais é um grande recurso da antropologia “[...], um dilema teórico” (*Ibidem*, p. 33).

Para Barthes (1984, p. 49), “A fotografia tem o material para o saber etnológico” porque ela irá nos fornecer detalhes de uma época, de uma sociedade e, até mesmo, de uma condição psíquica.

Dessa forma, podemos entender que os objetos a serem fotografados estão “por aí,” a nossa frente, em qualquer lugar; por onde andarmos encontramos imagens. Quanto aos métodos de observar imagens e registrá-las, são da escolha do fotógrafo como ao etnólogo. Porém, aqueles que se interessam pelas imagens, pelas figuras que lhes chamam a atenção são livres para fazerem seus registros. Assim Konstantin fez; “se meteu nisso”, como ele mesmo disse; como médico foi “*dublê*” de fotógrafo (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

Fiz milhares de fotografias com paisagens contraluz, bichos, truques, nus na zona boêmia, doentes na enfermaria da Santa Casa etc. Em pouco tempo passei a me interessar quase somente por gente, principalmente rostos e suas expressões.

Em 1951 e 1952 foram sem eu perceber um período importantíssimo no meu conceito de motivação em fotografia clássica e tradicional. Basta dizer que ainda nessa época a definição de arte em geral e, isto inclui a fotografia se limitava à representação do “belo”. Na época dessa definição eu descobri a “beleza do feio”, do “vulgar”, do “baranga³¹”, do “insignificante”.

Na zona boêmia fotografei objetivamente mulheres feias, às vezes desdentadas, com bócio, barrigudas e grávidas, flácidas, com seios despencados, com varizes, com expressões e poses lascivas e eróticas.

Para Konstantin, a fotografia foi se tornando cada vez mais um campo infinito de explorações. Através dela, procurou registrar efeitos diversos de técnicas fotográficas, assim como diferentes temáticas: crianças, paisagens, animais, sua família, pacientes hospitalares, assistentes religiosos do hospital (as irmãs e o padre), além de prostitutas da zona boêmia. Essas últimas fotografias foram queimadas conforme seu depoimento abaixo (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

³¹ Baranga, quer dizer brega, cafona.

E o destino de todo esse material? Imprevidente, irresponsável e quixotesco que sempre fui, quando profundamente deprimido com o acidente e a morte inesperada de meu irmão, e com a ajuda de minha noiva Yedde, moça bonita e com raras qualidades, como se dizia, além de sacrossanta é destinada ao Sacré Coeur a ser freira, caí no arrependimento da vida pecaminosa que até então levava. Senti a necessidade de iniciar uma vida nova, imaculada e exemplar; destruí tudo com o velho e tradicional especialista - o fogo. Tudo foi queimado do meu passado e do presente: todas as fotografias juntamente com negativos, revistas e filmes de oito milímetros pornográficos suecos comprados às escondidas em São Paulo: livros recortes, anotações, cartas, esboços e desenhos eróticos, até uma história em quadrinhos que desenhei quando estava no 6º ano de Medicina. História de Astronautas vindos de Alfa Centauri em viagem de férias, no exato estilo de Alex Raymond autor de Flash Gordon. Eu também era personagem (premonições dos auto-retratos)

Tendo montado, em sua casa, um laboratório fotográfico, Konstantin reuniu um vasto material fotográfico. As fotografias e negativos que restaram são, no entanto, muito pouco. Todo esse material que ele documentou torna-se hoje nosso objeto de estudo neste trabalho.

Não nos interessa, nesta tese, avaliar a qualidade documentária dessas fotografias. O nosso objetivo, ao olhar para a produção fotográfica de Konstantin, é tentar reconhecer nesses registros fotográficos os personagens que vão aparecer posteriormente nas suas pinturas permitindo que ele faça suas críticas político/sociais.

Não obstante, reconhecemos, nas fotografias de Konstantin, qualidades suficientes para que se faça um bom estudo com qualidade documentária.

Seguimos Arnheim (1976, p. 07), que propõe três questionamentos: “Os registros são autênticos?”, “São corretos?”, “São verdadeiros?”.

De acordo com o autor, o primeiro questionamento é avaliado através da análise daquele espaço fotografado. Averiguamos se houve montagens ou não. No caso das fotografias de Konstantin, pudemos constatar que suas fotos são autênticas, na medida em que captava aquele momento.

Quanto ao segundo questionamento, uma fotografia é correta quando a câmera do fotógrafo captou a verdade e os equipamentos e recursos fotográficos não criaram distorções. Nesse aspecto, através de observações das fotos e também nos comentários espontâneos que Konstantin fazia sobre aquilo que fotografou, verificamos que não houve simulação tanto nas paisagens quanto nos personagens (Fig. 45, 46, 52 e 53)

Em relação ao terceiro questionamento, o autor considera a foto como se fosse uma “[...] característica daquilo que se tem a intenção de mostrar” (*Ibidem*).

Para nós, nas fotografias de Konstantin, a verdade era aquilo que ele via e queria mostrar. Por isso, registrou muitas pessoas: pacientes do Hospital onde trabalhava, a Santa Casa de Montes Claros (Fig. 45 e 46, p. 83 e 84), seus pais (Fig. 47, p. 84- Sr. Christo e dona Rosa), sua esposa (Fig. 48, p. 85 - Yedde), seu filho (Fig. 49, p. 85 - Andrey), a irmã de caridade da Santa Casa de Montes Claros - MG (Fig.50, p.86 - Imã Malvina) e alguns retratos informais (Fig. 51 e 53); as paisagens do Norte de Minas, (Fig. 52, p. 87) - o céu, principalmente se apresenta com uma variação incrível, a vegetação agreste cheia de textura, as águas do rio e os horizontes com muita textura); nos animais, a naturalidade dos movimentos instantâneos (Fig. 53, p. 87). Impressionaram-nos os instantes da natureza marcada pela luz intensa e variada que ocorre na região, as plantas, as árvores tortuosas, com uma textura própria do ambiente do cerrado.



FIG. 45 - Paciente do Hospital da Santa Casa de Montes Claros.

(Fotografia, p/b, 12 x 18 cm, 195_). Arquivo particular.

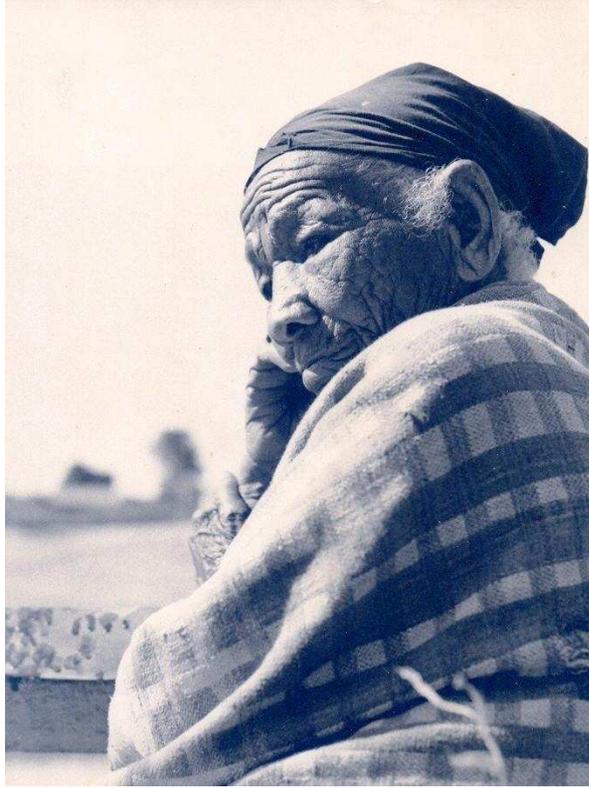


FIG. 46 - Paciente idosa do Hospital da Santa Casa de Montes Claros.
(Fotografia, p/b, 09 x 12 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 47 - Sr. Christo Raeff e D. Russa Christova Raeva – pais de Konstantin-
(Fotografia, p/b, 9 x 12 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 48- Yedde Ribeiro Christova. (esposa de Konstantin).
(Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 49- Andrey Ribeiro Christoff, filho de Konstantin
(Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 50- Irmã Malvina e uma criança, no Hospital da Santa Casa de Montes Claros.
(Fotografia, p/b, 23 x 26 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 51- Criança do Norte de Minas Gerais.
(Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular.



FIG. 52– Paisagem- Céu do Norte de Minas Gerais.
(Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_). Arquivo particular.

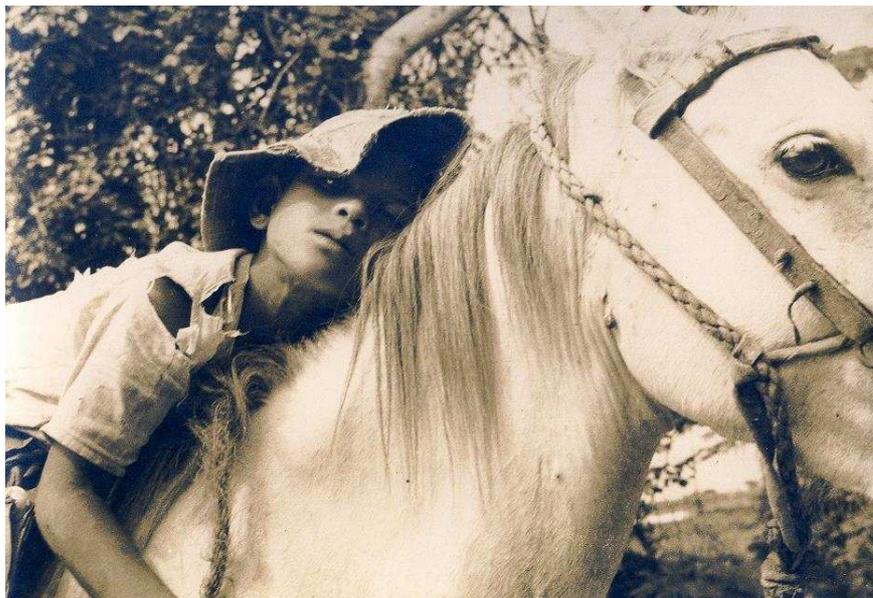


FIG. 53- Menino e o cavalo. (Fotografia, p/b, 18 x 24 cm 195_).
Arquivo particular.

Percebemos também que, nas fotos das pessoas, estas se apresentam com grande espontaneidade, apesar de Konstantin afirmar que elas fizeram poses (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

Nas minhas fotografias a iluminação era natural. Todas as boas fotografias em geral eram posadas. Nunca gostei de luz artificial que era feita com iluminação a bulbo ou com lâmpadas solteiras. Apareceu o instantâneo principalmente com flash de lâmpada elétrica.

Todas essas fotografias eram poses mesmo. Assim eu também, com o mesmo espírito escolhia modelos dos doentes de enfermaria. Detalhes de mãos, pés deformados, rostos, expressões estranhas.

Minha dificuldade era com o cuidado de não confundir o resultado com documentário e registro médico.

Como já foi dito, o nosso interesse nesse material é mostrar que, se observarmos as fotografias de Konstantin, perceberemos que alguns traços característicos desses registros aparecem em suas obras pictóricas como: deformidades dos membros, lábios leporinos, portadores de bócio, e, até mesmo, figuras imitando as poses que foram fotografadas. Tudo isso encontramos às vezes retratado em meio a muitas cores, e até um alto grau de luminosidade que parece tentar disfarçar aquelas deformações.

Konstantin mostra-nos o grotesco; e parece que a fotografia serviu-lhe de inspiração. Para Jeudy (2002, p.34), a relação do artista com o modelo é ambígua e sugere uma criação subjetiva. Dessa forma, podemos afirmar que as figuras fotografadas não foram modelos que passaram a estampar em suas pinturas, mas, serviram-lhe de estímulo para o artista retratar além da beleza das coisas comuns, também aquilo que é incomum, além das estranhezas humanas que também possuem sua estética.

4.2. As fontes das imagens grotescas em Konstantin: relação de alguns registros fotográficos com a sua produção pictórica.

Observamos que os registros fotográficos de Konstantin já estão povoados de figuras que podemos chamar de grotescas, especialmente se considerarmos seus registros de pacientes. E achamos que, embora Konstantin tenha, como médico, registrado aqueles doentes aparentemente com um interesse científico, ele usou os mesmos tipos na sua pintura,

inconscientemente. Esses foram os personagens que fizeram parte do seu imaginário de artista. Pode-se estabelecer um paralelo entre Rabelais e Konstantin. Ambos médicos que se dedicaram à arte o primeiro à literatura o segundo à pintura.

A obra de Rabelais representa o coroamento da concepção grotesca do corpo que chegou à cultura cômica popular, ao realismo grotesco e à linguagem familiar. O livro está cheio de elementos grotescos tais como: corpos despedaçados, órgãos separados do corpo, intestinos e tripas, grandes bocas abertas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos, urina, morte nascimento, infância e velhice.

Baktin (1993, p.58), ao estudar as fontes das imagens grotescas em Rabelais, comenta que muitos autores antigos exerceram influência sobre a concepção Rabelesiana do corpo grotesco. Entre eles, foi Hipócrates (460 a.C- 377 a.C), médico que, com seu livro, “Antologia de Hipócrates”, o marcou especialmente. Na medicina antiga, o corpo é estudado numa mistura de crenças filosóficas e de observação empírica; e, durante o Renascimento, havia um grande temor cósmico, ou seja, medo do que é incomensurável e forte: o céu, o mar, e tudo que era calamidade natural. De algum modo, para os contemporâneos de Rabelais, o homem assimila os elementos cósmicos, a terra, o ar, o fogo e a água, encontrando-os e experimentando-os dentro de si mesmo, ele sente o cosmo em si mesmo. O homem renascentista tinha forte consciência de que essas trocas se davam dentro do seu corpo. Na obra de Rabelais, o corpo adquire uma escala cósmica e ao mesmo tempo o cosmo se corporifica.

Konstantin, por sua vez, construiu seu imaginário a partir de fotos de cunho científico das quais nem se lembrava quando começou a pintar.

Procuraremos fazer, agora, uma relação das fotografias realizadas por Konstantin, tanto as “artísticas” quanto àquelas feitas como registro médico com seus auto-retratos. Esclarecendo que, na maioria destes quadros, o artista não está representado sozinho, mas dentro de situações variadas, muitas vezes, se retratando rodeado de outros personagens, alguns anônimos.

Enfatizaremos apenas quatro obras pictóricas de Konstantin em que encontramos grandes semelhanças com algumas figuras fotografadas por ele. Essa busca da relação de sua pintura com as fotografias que produziu é uma tentativa de entender sua obra pictórica, conforme diz Eco (2000, p. 182):

Compreender uma obra quer dizer interpretá-la, ou seja, percorrer o processo que lhe deu vida, reconhecer, portanto, na origem da forma, uma intenção formativa e seguir-lhe os passos, o fluir, o resultado – percorrer novamente o

processo vivo que se desenrolou desde o seu eclodir inicial até a forma acabada, compreendendo então, por que razão a forma resultou assim e por que razão tinha de resultar assim.

Como entender o processo dos quadros de Konstantin e fazer uma relação com suas fotografias, considerando que são diferentes as químicas da pintura e da fotografia? A primeira tem cor, possui dimensões enormes. Já a segunda, é preto e branco de tamanho reduzido. Para Arnheim (1989, p. 121), a primeira vem de dentro para fora e a segunda vem de fora para dentro. E é esse dentro e fora que tentaremos mostrar, uma vez que acreditamos que aquilo que Konstantin viu e fotografou também ficou marcado em sua memória; vindo a eclodir mais tarde na sua pintura. É como se essas imagens, ao se descongelarem, ganhassem cor e um papel no cenário pictórico. Ali, Konstantin lança todo seu imaginário, aquilo que a máquina fotográfica captara e ele guardara na memória, conforme ele revela em entrevista (CHRISTOFF, 4 Abr. 2005, informação verbal):

Na época, senti que estava fazendo alguma coisa do que se fazia em fotografia, ou mesmo daquilo que eu encontrava em exposições ou nas revistas que assinava. Contudo, por razões diversas não dei real importância a este fato que, no entanto não deixou de influenciar no meu trabalho, não só na fotografia como principalmente na pintura.

Para este estudo, fizemos uma seleção em que buscamos quadros da série Auto-retratos e dois da série Via-Sacra (estes também fazem parte da série Auto-retrato, pois o artista também se encontra na obra). Analisaremos os quadros: “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (A.s.t., 200 x 200 cm., 1989 – pertencente à série Via-Sacra) (Fig. 54; p. 71); “O Julgamento - Homenagem a Dürer” (A.s.t., 350 x 250 cm, 1989 – também pertencente a série Via-Sacra), (Fig. 63, p.94); “Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho” (A.s.t., 130 x 130 cm., 1982), (Fig.74, p. 98) e “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (A.s.t., , 130 x 130 cm., 1986) (Fig. 81, p.100).

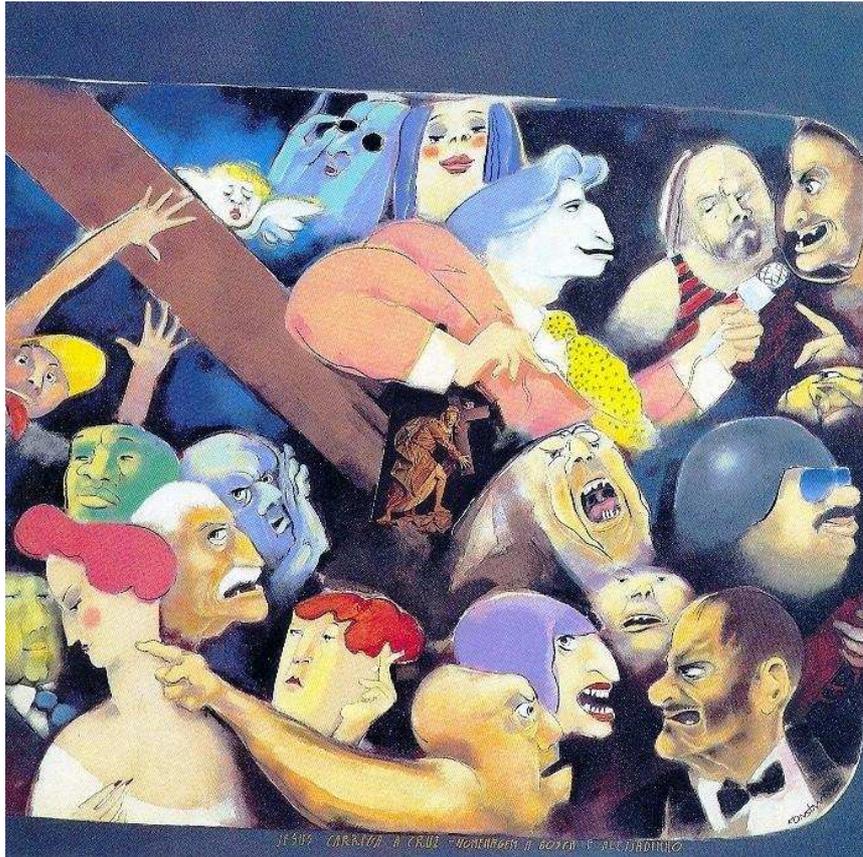


FIG. 54 - “Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho”, Auto-retrato.
(A.s.t./m, 2.00 x 2.00 m., 1989 - série Via-Sacra).

Nesse quadro, “Jesus carrega a cruz, Homenagem a Bosch e Aleijadinho” (Fig.54) fizemos quatro “recortes” (Fig. 56, 58, 60 e 62): um é a representação de uma mão e os outros são de três figuras. Comparamos esses recortes com quatro fotografias do autor, que vêm a seguir e percebemos suas semelhanças. Destacamos as fotos: a mão de juntas grossas e tortuosas (Fig. 55); o close de uma criança com os dentes à mostra (Fig. 57); a parte superior dos lábios deformados de uma criança com os dentes à mostra (Fig. 59) e o perfil de uma criança recém-operada de lábio leporino (Fig. 61).

Essas imagens, tanto fotográficas quanto pictóricas, mostram-nos a possibilidade de renovação que o grotesco oferece. A obra reflete a tela de uma TV que divulga o caminho para a morte, ali, através da mídia, muitos querem aparecer, já outras figuras incomuns aparecem compondo o cenário. Temos, assim, a questão da vida e da morte em paralelo, uma situação até cômica. Bakhtin esclarece que “no sistema das imagens grotescas, portanto a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir tempos” (1993, p. 44)

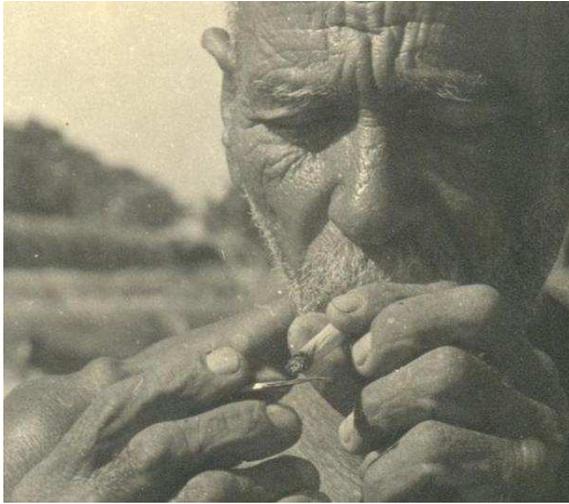


FIG. 55 - "Mãos".
(Foto, P/B, 9 x 12 cm, 195_)
Arquivo particular



FIG. 56 - Detalhe – (Fig. 54)



FIG. 57- Lábio Leporino
(Fotografia colorida, 9 x 12 cm, 196_).
Arquivo particular.



FIG. 58 – Detalhe. (Fig. 54)



FIG. 59 - Criança com lábio leporino.
(Fotografia, colorida, 9 x 12 cm, 196_)
Arquivo particular.

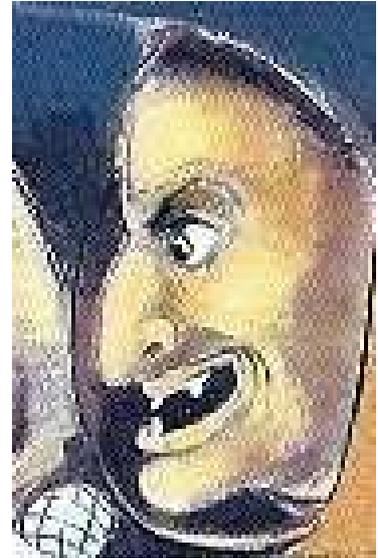


FIG. 60 – Detalhe (Fig. 54)

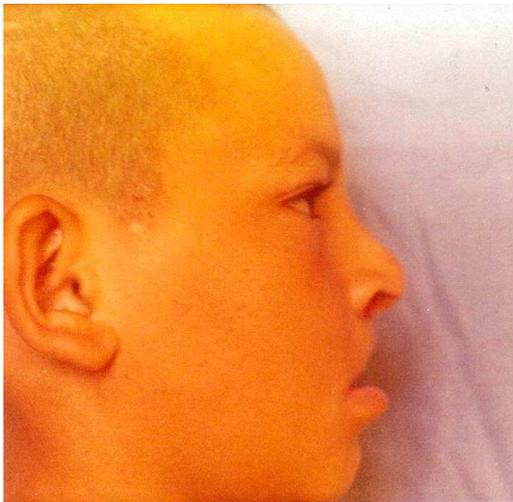


FIG. 61 - Perfil de criança
(Fotografia, colorida, 9 x 12 cm, 195_)
Arquivo particular.

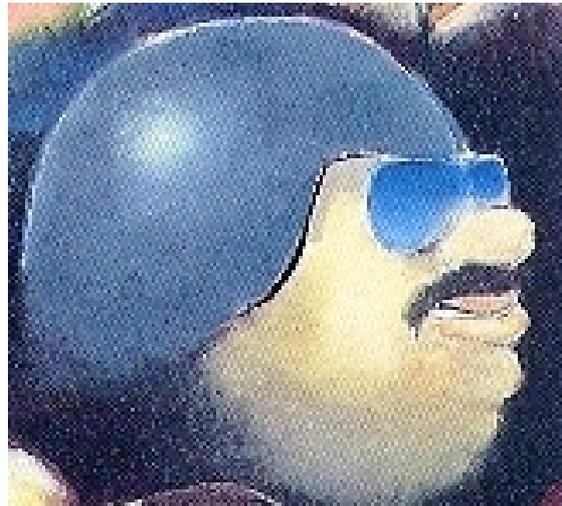


FIG. 62 – Detalhe (Fig. 54)

Na tela “O Julgamento - Homenagem a Dürer” (Fig. 63), encontraremos cinco relações com as fotografias de Konstantin; a mão com deformidade congênita (Fig. 64), uma figura idosa de bochechas rechonchudas (Fig. 66), uma menina pensativa (Fig. 68), uma mulher de lábios grossos e olhar fixo (Fig.70), e um homem barbudo olhando para o céu (Fig. 72). Cada fotografia vem seguida de uma imagem que foi correlacionada com o detalhe do quadro (Figuras: 65, 67, 69, 71 e 73).

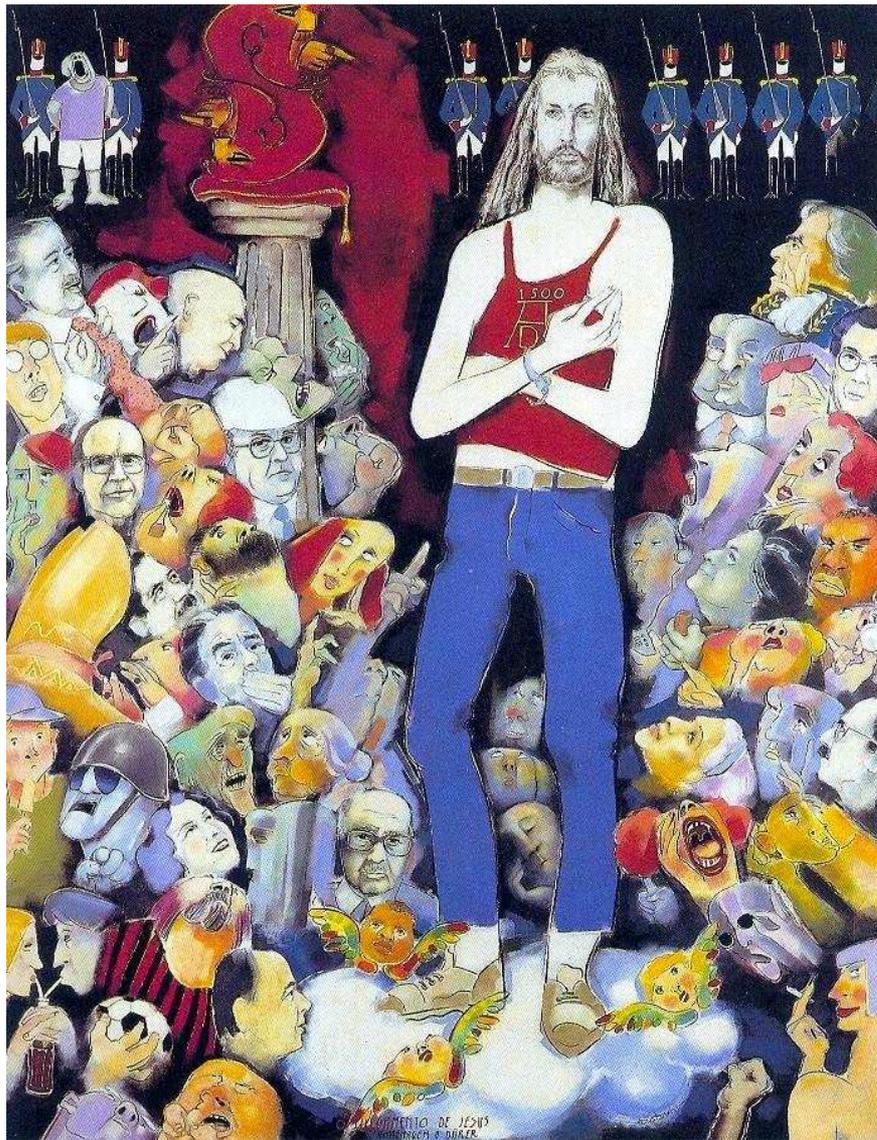


FIG. 63 – CHRISTOFF, Konstantin. “O Julgamento - Homenagem a Dürer”
(A.s.t./m, 3.50 x 2.50 m, 1989). ⁽³²⁾

32

A figura de Konstantin está no canto inferior esquerdo – de camiseta listrada de vermelho e preto, segurando uma bola de futebol)



FIG. 64 - Mão com deformação congênita
(Slide, colorido, 196_).
Arquivo particular



FIG. 65 – Detalhe (Fig. 63)



FIG. 66 - Mulher idosa bochechuda
(Foto P/B 18 x 24 cm, 195_)
Arquivo particular.



FIG. 67 – Detalhe (Fig. 63)

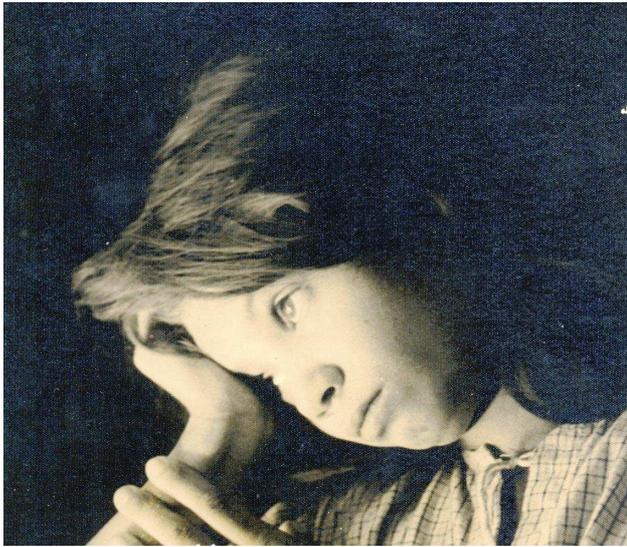


FIG. 68 - Menina pensativa
(Foto P/B, 18 x 24 cm 195_)
Arquivo particular.

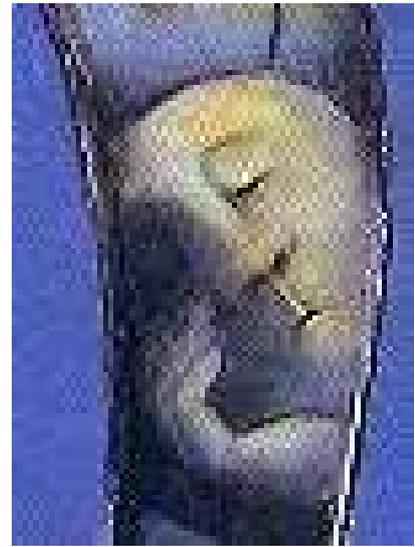


FIG. 69 – Detalhe (Fig. 63)



FIG.70 - Mulher negra com “papo”.
(Foto P/B, 18 x 24 cm195_).
Arquivo particular.



FIG. 71- Detalhe (Fig. 63)

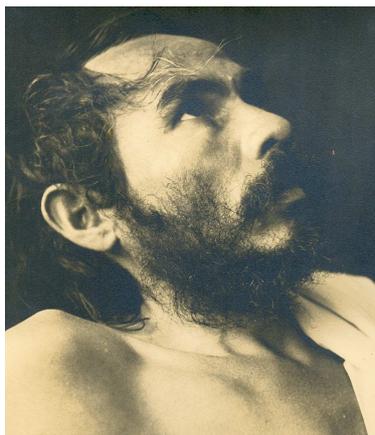


FIG. 72 - Homem com olhar fixo
(Foto P/B, 23 x 26 cm, 195_)
Arquivo particular.



FIG. 73 – Detalhe (Fig. 63)

Constatamos, nesses registros, que há correspondências entre as fotos e as imagens. Nelas, figuram diversas representações isoladas do grotesco. A obra trata do julgamento de Jesus, embora o tema e a representação não tratem de uma situação grotesca, os componentes que circundam a figura principal, em sua maioria, apresentam essas características, seja na fisionomia ou nas situações representadas.

Baktin considera amplo o conceito de grotesco em nossa época e afirma: “Continua válido de que o grotesco só é experimentado na recepção, mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal” (2003, p. 156).

No terceiro quadro, “Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho”, (Fig.74) fizemos a relação de três figuras (Figuras: 76,78 e 80) retiradas da tela e comparadas às fotos: um homem com excesso de pele que cobre o olho esquerdo mostra uma área na região ocular totalmente apagada e iluminada (Fig. 75); os dentes de um menino com lábio leporino (Fig. 77), e uma mulher negra com “papo” (Fig. 79).

Baktin esclarece neste sentido (2003, p. 159):

O grotesco é uma estrutura [...] 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.

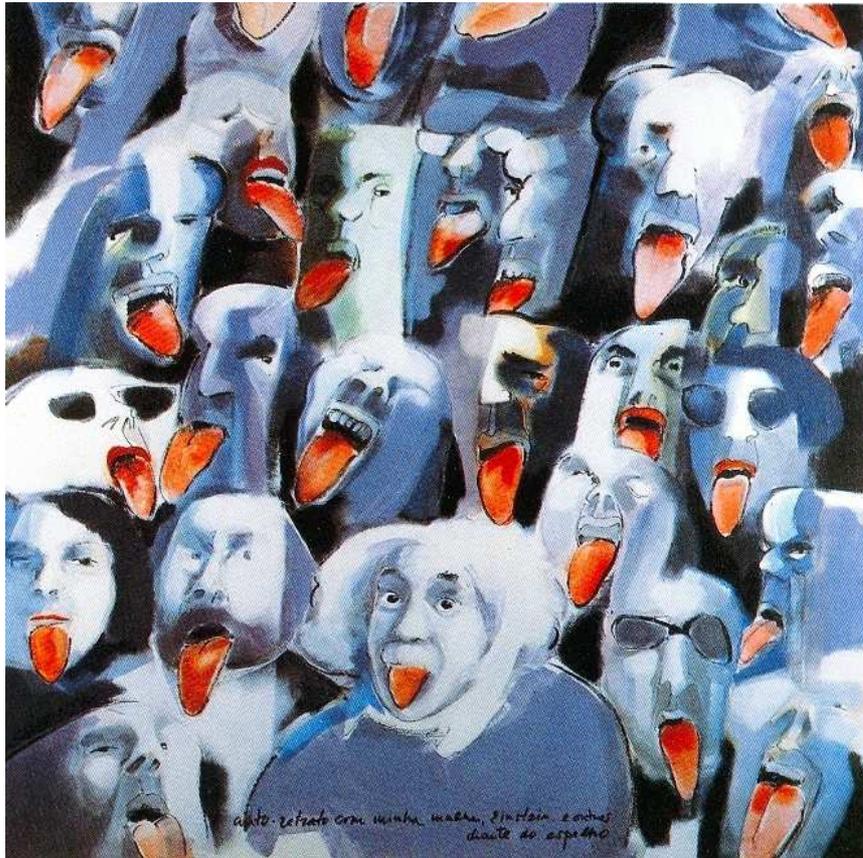


Fig. 74 - “Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho”
(A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1982). ⁽³³⁾



FIG. 75 - Homem com excesso de pele no olho
(Slide, colorido 196_)
Arquivo particular.



FIG. 76 – Detalhe (Fig. 74)

³³ A figura de Konstantin está localizada no canto inferior esquerdo, ao lado de Einstein, que ocupa a posição central.

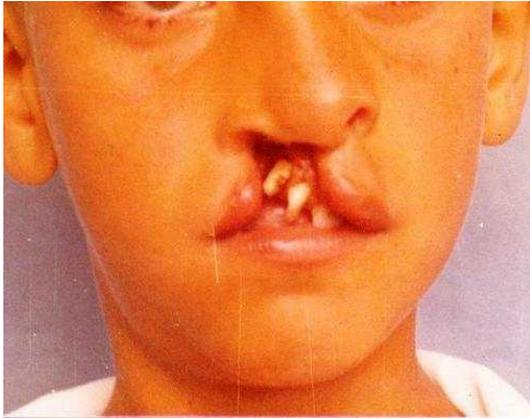


FIG. 77 - Menino com lábio leporino.
 .(Fotografia colorida, 9 x 12 cm, 196_)
 Arquivo particular.



FIG. 78 – Detalhe (Fig. 74)

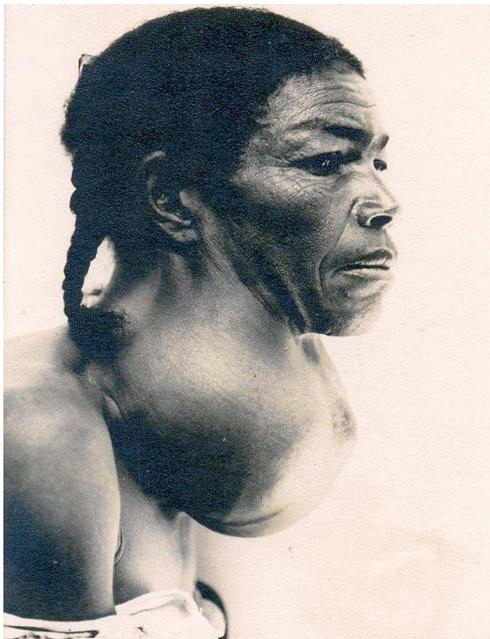


FIG. 79 - Perfil de mulher com “papo”.
 (Foto P/B, 23 x 26 cm, 195_)
 Arquivo particular.



FIG. 80 – Detalhe (Fig. 74)

No último quadro, “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (Fig. 81) observamos quatro figuras (Figuras: 83, 85, 87 e 89) que são muito parecidas com as fotografias: um menino de perfil possui um excesso de carne deixando seu lábio superior proeminente (Fig. 82), uma mulher de lábios grossos (Fig.84), uma senhora idosa com nariz grande e pálpebras inchadas criando uma área circular em volta dos olhos (Fig.86) e uma figura boquiaberta, olhando para cima (Fig. 88).

Konstantin registrava seus pacientes com o intuito de acompanhá-los em sua melhora, mas acreditamos que esse trabalho levou-o a perceber que o problema congênito ou mesmo adquirido compunha a figura que, mesmo com uma estética diferenciada, também possuía a sua beleza. Podemos identificá-los com o grotesco quando surge um estranhamento para aquele que o percebe, tanto nas figuras diferenciadas quanto na atitude inesperada “todos fazendo careta, acompanhando a atitude inesperada de Einstein”. Sobre mostrar a língua, Konstantin comenta “[...] é uma coisa boa mostrar a língua. Deve ser até importante mesmo, os médicos vivem pedindo”. (Galeria BANERJ, 1984)

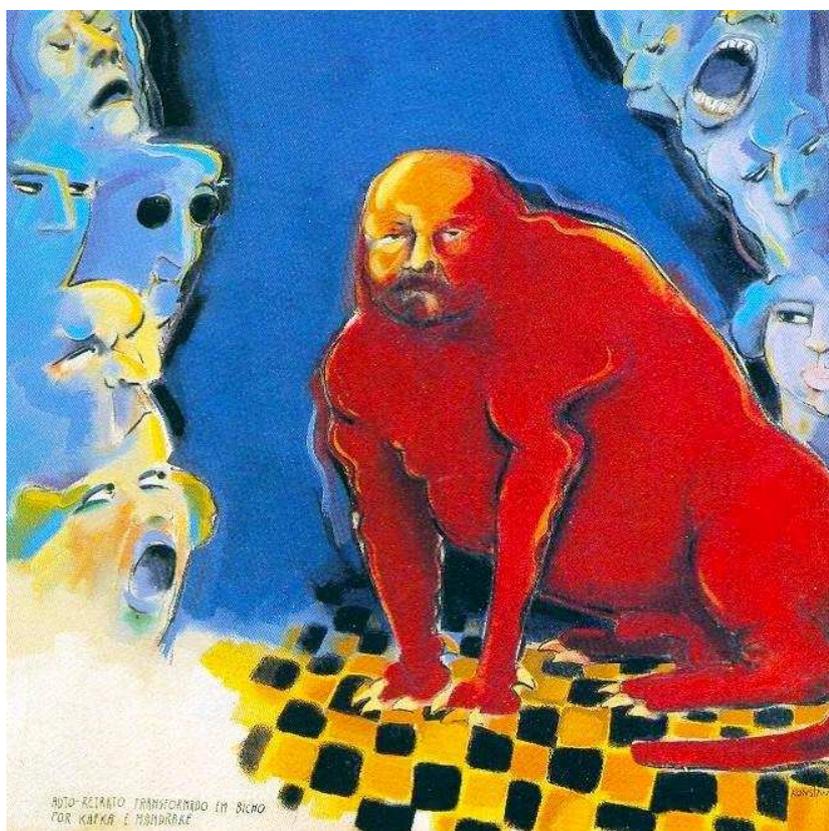


FIG. 81- “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake”

(A.s.t./m, 1.30 x 1.30 m., 1986).

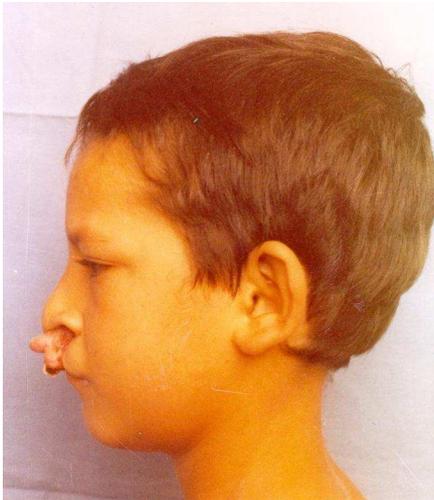


FIG. 82 - Menino de perfil com excesso de carne
(Slide, colorido, 196_) Arquivo particular.



FIG. 83 – Detalhe (Fig. 81)



FIG. 84 Mulher com lábios grossos.
(Foto P/B, 18 x 24 cm, 195_)
Arquivo particular.



FIG. 85 – Detalhe (Fig. 81)

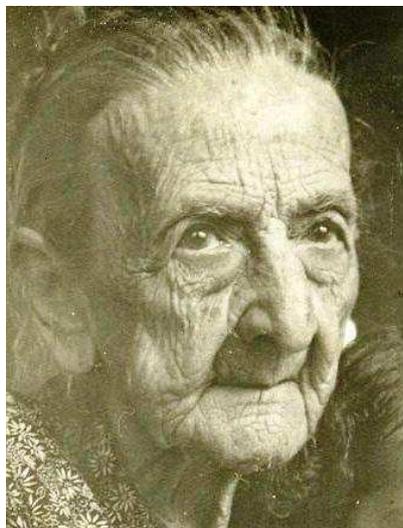


FIG. 86 - Senhora idosa.
(Foto, P/B, 18 x 24 cm, 195_)
Arquivo particular.



FIG. 87 – Detalhe (Fig. 81)



FIG. 88 - Mulher boquiaberta
(Foto P/B, 18 x 24 cm, 195_)
Arquivo particular.

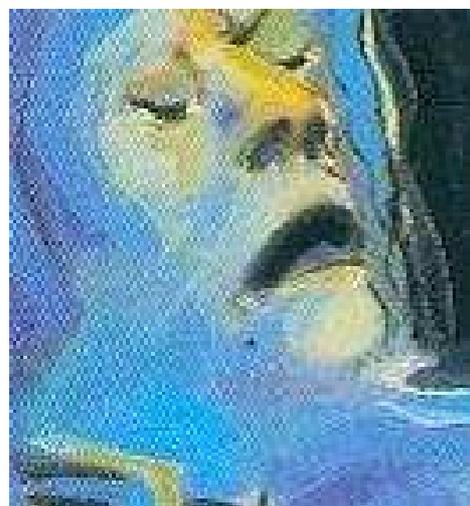


FIG. 89 – Detalhe (Fig. 81)

Nessas fotografias, percebemos que as coloridas estão relacionadas aos registros médicos feitos por Konstantin (pacientes que ele operou), já as em preto e branco foram aquelas que o artista buscou valorizar não só as belezas da natureza, mas, também, nos mostrar que o “feito” possui a sua estética: as rugas, as deformidades, o humilde, os dementes, os doentes e os pobres também têm sua beleza própria, particular.

Não podemos esquecer que cada artista possui a carga do seu imaginário e esta será lançada em seus trabalhos, como diz Duvignaud (1970, p. 31):

Na realidade a experiência artística de criação de formas é, de cada vez, um “recomeçar do jogo” que se apropria sem dúvida, dos elementos que constituem a “paisagem humana” que o artista habita (mesmo que essa paisagem seja mental e anedótica), mas que sugira um novo arranjo, inédito e propõe uma redistribuição do sistema constituído.

Quando comparamos pintura com fotografia, temos que considerar que existe aí uma distância no tempo. Gostaríamos de ressaltar, ao aproximarmos a obra fotográfica da pictórica de Konstantin, que entre elas houve um intervalo de aproximadamente 32 anos. O artista resgatou, assim, as imagens e os rostos que lá atrás passaram a fazer parte do arsenal de seu imaginário. É o interior armazenado, aquilo que uma “lupa”, ampliando recortes, pôde trazer para o exterior o que antes parecia imperceptível.

Podemos constatar este fato através das imagens, onde fizemos uma relação entre fotografia e a pintura. A fotografia é comparada à pintura através de recortes que destacamos. Percebemos, também, nestas fotos, o registro de um tempo, de figuras e poses que estavam fora, ocuparam um espaço e agora passaram a estar “dentro”. Dentro do próprio artista, dentro da história, dentro do quadro, dentro das galerias e, até mesmo, dentro de nós espectadores.

Nesse comparativo, também vimos a relação do artista com o modelo, que nesse caso ofereceram a Konstantin muitas descobertas, as belezas do grotesco e a possibilidade de multiplicá-las através das artes. Jeudy (2002, p. 40) afirma que, entre o modelo e o artista, há um “desvelamento da intimidade”, inexistente, mas que irá revelar os seus mistérios: “[...] cada postura exhibe, por assim dizer, aquilo que se oculta, tanto para o corpo que se mostra quanto para o olho que está vendo”.

Bachelard, quando nos fala da dialética do interior e do exterior, diz que para o filósofo, o “aberto” e o “fechado” são pensamentos, “[...], metáforas que ele liga a tudo, inclusive aos sistemas” (1978, p. 335).

Nesse sentido, fazemos, também, a nossa relação desses pólos com a fotografia, em que a máquina abre o seu obturador, capta a luz daquilo que está focado e traz para a câmera, um compartimento fechado. Seria, também, o exterior que vai penetrar tanto nos olhos do fotógrafo quanto nos do espectador.

Bachelard ainda propõe que “[...], o no exterior e o no interior são ambos *mimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades”. (*Ibidem*, p.339). O fotógrafo também é assim, ao abrir as “portas” de sua máquina, registra e carrega para dentro de si a imagem, que fica ali registrada.

Nessa pesquisa, observamos que o grotesco marca o trabalho artístico de Konstantin a partir de 1951, pela fotografia, depois em 1965, no seu trabalho escultórico e, posteriormente, torna-se uma característica de sua pintura.

Consideramos que analisar a obra de Konstantin é poder constatar a valorização no aspecto “beleza do feio” como o próprio artista afirma; é também poder compará-la com as afirmações de Kayser (2003, p. 99), quando analisa a literatura de Vischer ao dizer:

Pois só assim se pode entender o fato de que, na natureza, a par do belo, do gracioso, do ameno e do protegido, reine também o mal-disposto, o repugnante, o cruel e o destruidor [...] que ao lado das figuras artísticas, dos animais bonitos, existam também o porco-espinho, o tatu, o sapo, a tênia, os piolhos, as pulgas e os percevejos.

Nesse comparativo, pintura e fotografia, encontramos o grotesco como fator marcante da obra de Konstantin, permitindo o desvelamento de sua estética e a compreensão de algumas de suas características.

Nas esculturas de Konstantin, também encontraremos características do grotesco que se relacionam com sua pintura, como podemos observar no próximo capítulo.

5. AS ESCULTURAS DE KONSTANTIN CHRISTOFF: TRAÇOS DA PLASTICIDADE DO GROTESCO.

Já comentamos nos capítulos anteriores que o artista, Konstantin Christoff, além de ter-se dedicado à pintura, foi também fotógrafo e escultor. No presente capítulo, pretendemos fazer algumas proposições sobre a produção escultórica de Konstantin Christoff, seu processo de criação e mostrar o reflexo dessa arte em sua pintura, salientando, também, a influência da estética do grotesco.

Na oportunidade, procuraremos evidenciar a versatilidade do artista que transitou por todos os estilos principalmente nas criações escultóricas. Konstantin Christoff, artista plástico, com uma produção pictórica intensa, também elaborou na escultura obras dignas de serem apreciadas e discutidas neste espaço tendo em vista a sua ousadia, tanto nas formas como nas técnicas utilizadas. Sabemos que esse artista destruiu grande parte de suas pinturas acadêmicas, impossibilitando que nós as conhecêssemos e, principalmente, não permitindo que fosse possível avaliar sua capacidade de representação naturalista. O mesmo não aconteceu com as suas esculturas. Apesar desses trabalhos não estarem ainda catalogados, não possuírem registros e muitos se encontrarem em lugares desconhecidos, em casa de amigos, dificultando em parte a nossa pesquisa; foi possível fazer uma catalogação inicial das obras escultóricas a partir de seus relatos e com base nos registros fotográficos que ele guardou e outros que nós registramos.

No final do capítulo, faremos uma análise das esculturas figurativas que demonstram aspectos que podem ser relacionados com as categorias da estética do grotesco comparando-as com algumas pinturas da série dos Auto-retratos.

5.1. O trabalho escultórico de Konstantin Christoff.

Dedicamos esta parte do trabalho às esculturas e projetos realizados por Konstantin, ao longo de sua vida. A relação completa das obras que conseguimos catalogar a partir dos relatos do autor, com base na coleção de fotos que ele tirou, se encontra em anexo no fim desta tese.

Konstantin se dedicou à escultura em fases alternadas. Sua primeira escultura data de 1946, quando era ainda estudante de Medicina. Voltou à escultura de 1965 a 1968, nesse período, considerou que a escultura era a melhor forma de expressar a sua arte. Em 1973, elaborou três grandes esculturas para concorrerem ao Salão da Prefeitura de Belo Horizonte, recebendo o prêmio de Menção Honrosa (APÊNDICE F - Fig. 17, 18 e 19). Na década de oitenta, criou três maquetes para escultura pública e por volta de 2002, passou por uma fase de alergia à tinta, criando novamente várias esculturas com temas diversificados.

Como o próprio artista já relatou em muitas entrevistas, por várias vezes ele abandonou a pintura, retornando a pintar tempos depois. Em um destes intervalos, a escultura veio a preencher a “ânsia” de externar as percepções do mundo que o cercava. De certo, são representações de memória do passado e de acontecimentos que ele estava vivenciando naquele período. Não existe nada de contraditório no fato do artista ter muitas vezes trocado a pintura pela escultura e muitos artistas se utilizaram das duas artes para se expressar, Michelangelo, Leonardo da Vinci entre os antigos, e Daumier, Degas, Renoir, entre os modernos, são exemplos disso.

Na verdade, para os escultores existe uma diferença entre esculpir e modelar. Rudolf Wittkower, no seu livro sobre a escultura, comenta (1989 p. 129) que Michelangelo fez a seguinte observação sobre essa arte: “Por escultura, entendo aquilo que se faz por subtração (*per forza di levare*); o que se faz por um processo de adição (*per via di porre* – ou seja, a modelagem) é mais semelhante à pintura.”. Os escultores são extremamente exigentes em relação a essas duas técnicas. Leonardo, Brancusi, Henri Moore, consideram escultores por excelência aqueles que usam o cinzel e o martelo para desbastar os blocos de pedra.

Wittkower comenta ainda, que (1989 p. 03):

No passado os escultores utilizavam praticamente todos os materiais que se prestavam a receber uma forma em três dimensões. Até mesmo materiais como a areia, conchas, cristal de rocha e vidro têm seu lugar na história da escultura. Os escultores modernos ampliaram enormemente a diversidade dos materiais: novos metais, aço, materiais artificiais como o náilon e os plásticos vieram somar-se e dar continuidade à antiga tradição de busca e experimentação.

Konstantin começou a trabalhar modelando a argila, dessa forma, pôde aplicar na escultura todo o conhecimento de composição, domínio das formas e da matéria que trazia da

experiência na pintura e na fotografia. Mais tarde, além do barro, ele transformou o gesso, o ferro e o cimento, criando cheios e vazios e trazendo novas imagens para o seu entorno.

As primeiras esculturas de Konstantin foram figurativas. Como exemplo, temos os três bustos que podemos ver abaixo. O Primeiro realizado em 1946 (Fig. 90) e os outros dois, nove anos depois, em 1965 (Fig. 91 e 92).



FIG. 90 - Berlioz³⁴, (Gesso, 12 cm., alt, 1946)

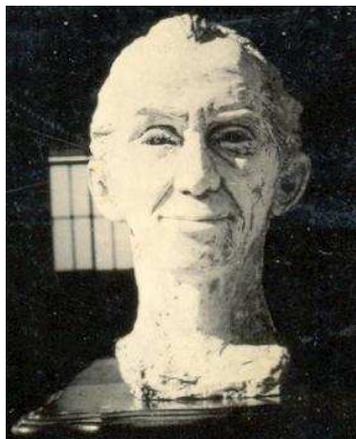


FIG. 91- “Sebastião Mendes – Ducho”, (Gesso, 30 cm. alt., 1965)

³⁴ Hector Berlioz (1803-1869) compositor francês. Obras mais conhecidas “Sinfonia Fantástica” e “La Damnation de Faust”.



FIG. 92 - Tema: Dr. Plínio Ribeiro dos Santos³⁵, (Bronze, 40 cm, alt, 1965)

Os três bustos revelam um grande conhecimento de anatomia humana. Já em outras passagens, mostramos que Konstantin achava que seu interesse pelo corpo humano e seu conhecimento de anatomia eram devidos ao fato dele ser médico. Nessas cabeças, feitas provavelmente para homenagear o compositor, o amigo do pintor e o sogro, demonstram também um aprimorado conhecimento da técnica da modelagem.

A escultura é uma arte que sempre caminhou junto à tecnologia, mas embora ela necessite da técnica, o uso das mãos e a capacidade de raciocínio são imprescindíveis. Para Arnheim (1990, p.130 -131), as mãos e a inteligência são elementos do corpo humano e não necessariamente ligadas à tecnologia, mas ele completa “É inevitável que as características especiais da ferramenta influenciem o produto”.

Konstantin, com os dedos hábeis, manipula as massas, cria formas e nos apresenta os resultados de suas metamorfoses. Focillon (1983, p. 140), ao escrever “Elogio às mãos”, direciona parte dos escritos aos artistas escultores:

A natureza para ele é sempre um receptáculo de segredos e de maravilhas. É sempre com suas mãos nuas, frágeis armas, que ele procura desvendá-los para fazer entrar no seu próprio jogo. Assim recomeça perpetuamente, um formidável outrora, assim se refaz sem se repetir, a descoberta do fogo, do machado, da roda, do torno. No ateliê de um artista estão escritas em toda parte as tentativas, as experiências as adivinhações da mão, as lembranças seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manejar.

³⁵ Dr. Plínio Ribeiro dos Santos: foi médico, Deputado Federal e sogro de Konstantin Christoff.

O artista produziu também obras escultóricas monumentais. Em 1965, fez um estudo para o Monumento Público I e o estudo para o Monumento Público II. O Primeiro (Fig. 93) são duas lâminas opostas subindo verticalmente e a outra quebrada e interrompida, no começo de sua verticalidade. Já o segundo (Fig. 94), são três pináculos em forma de agulha, dois de um lado, inclinando-se para frente, o terceiro, do outro lado, inclina-se na direção dos outros dois, havendo um cruzamento dessas inclinações.

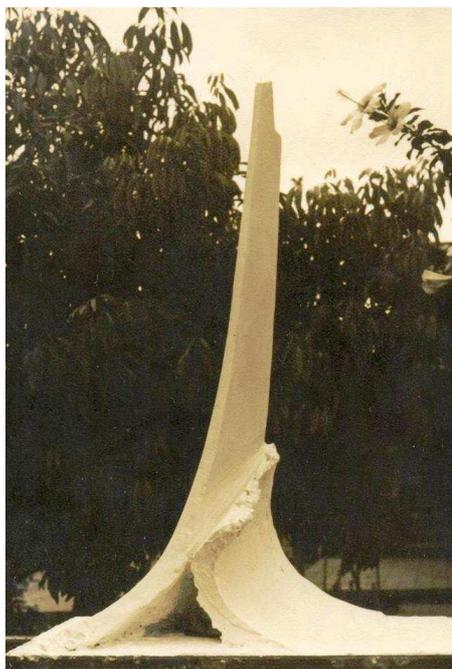


FIG. 93 - Estudo para Monumento Público I (Abstrato), (Gesso, 45 cm. alt, 1965).



FIG. 94 - Estudo para Monumento Público II (Abstrato), (Gesso, 45 cm. alt, 1965).

Ainda nesse período, trabalhou e executou mais dois monumentos públicos: Monumento ao tropeiro - “A Precata”- (Fig. 95) e o Monumento à Irmã Beata (Fig. 96). Essas esculturas criadas por Konstantin fogem aos modelos acadêmicos, os bustos, que, até o ano de 1967, a cidade de Montes Claros vinha acolhendo como forma de escultura pública. A elaboração desses monumentos proporcionou a Konstantin certa intimidade, desprendimento e ousadia com o uso de materiais. Ele, que até então só havia feito esculturas de no máximo 80 cm. de altura, a partir daí se lança para projetos mais arrojados de tamanhos avantajados e cria ao mesmo tempo os dois primeiros monumentos públicos na cidade de Montes Claros.

Sobre o ponto de vista técnico, Konstantin apresenta, nessas duas esculturas, o uso do ferro e do concreto armado, oferecendo, assim, muitas possibilidades na execução de formas diversificadas e várias vantagens tanto do ponto de vista de elaboração como também no emprego de materiais mais acessíveis e a um custo menor. Suas obras trouxeram uma inovação para a cidade, oferecendo opções a outros artistas na construção de novas esculturas públicas.

Esses monumentos reavivaram a memória do local, onde dois personagens tão importantes são permanentemente lembrados.



FIG. 95 - Monumento ao Tropeiro, (Concreto, 3.50 x 7.00 m., 1967³⁶)

³⁶ Monumento ao Tropeiro: foi realizado em 1967. Devido às intempéries, foi destruído e no final da década de 80, recebeu esta nova versão, sendo instalado no mesmo local.



FIG. 96 - Monumento à Irmã Beata, (Chapa de ferro, 1.50 x 2.20 m., 1968)

Nesses trabalhos percebemos a ousadia de Konstantin, tanto nas formas quanto no uso das técnicas. Mauss (1999, p. 49) chama a tensão sobre o valor da técnica como um signo, salientando que a indústria marcou a história humana. Nesse aspecto, entendemos que esse artista trabalhou não só a argila, mas também o gesso, a fundição de molde em gesso, o bronze e o ferro soldado.

Para Mauss (*Ibidem*, p. 50), “[...] as técnicas são particulares à comunidade que as gera [...]”, mas o autor completa que as artes ultrapassam esses limites. Podemos comprovar essa afirmativa com as obras escultóricas de Konstantin. Esse artista não se ateve apenas à plasticidade, maleabilidade e ductibilidade do material, mas dele retirou muitas possibilidades de formas. Assim, o observador é capaz de tentar entender que material foi empregado e se surpreender com as formas que o artista foi capaz de criar.

Um outro grupo de esculturas, algumas figurativas, outras mais abstratas, podem ser classificadas de expressionistas pelo seu estilo. Para nós, no entanto, elas possuem fortes características do realismo grotesco: o exagero das expressões e das formas, a presença de deformidades no corpo, a liberdade de expressão. Elas demonstram, também, uma ligação

muito grande com algumas fisionomias que Konstantin usou nas suas pinturas. Faremos agora um estudo dessas relações.

5.2. O grotesco nas esculturas de Konstantin, um paralelo com os auto-retratos.

O artista Konstantin Christoff esculpiu por períodos curtos e esparsos durante os anos de: 1946, 1965, 1968, 1973, 1989 e 2002, vindo produzir trinta e duas esculturas (APÊNDICE –F).

Em seu trabalho escultórico, percebemos uma nítida correlação das figuras grotescas com a sua pintura. Analisando as trinta e duas esculturas, percebemos que cinquenta por cento (50%), dezesseis obras, são personagens variados que compõem muitos de seus auto-retratos e que possuem características da estética do grotesco. Nessa pesquisa, analisamos essas dezesseis esculturas correlacionando-as com o grotesco e comparando-as com a produção pictórica de Konstantin, na série Auto-retratos.

Nesse trabalho, enfatizaremos esse comparativo, em que apresentaremos cada uma dessas esculturas relacionando-as com as figuras pictóricas desta série, através de um “recorte” das imagens.

No trabalho artístico de Konstantin, percebemos que ele domina tanto a técnica da pintura quanto da escultura. Essas artes, como já vimos, não são tão diferentes. Embora para Leonardo da Vinci (*apud*, CARREIRA, 2000, p.76), a primeira necessita de esforço mental, de dominar: a luz, a sombra, a cor, a perspectiva, as figuras, os pontos de vista, a distância, o movimento e o repouso. Já na escultura, o esforço é mecânico.

Porém, entendemos que na produção artística de Konstantin, há uma identidade com a estética do grotesco entre essas duas artes, tanto nas formas quanto nas expressões. Daí o nosso interesse em realizarmos um comparativo entre elas.

Consideramos formas grotescas aquelas que possuem algumas características levantadas através do estudo de Kayser, quando cita “a mistura do animalesco e do humano”, monstruoso, o disforme o ridículo e a caricatura (2003, p. 24); como também àquelas citadas por Baktin: “imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas” assim como as que representam a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal (1993, p. 221).

Nas esculturas como nos auto-retratos, Konstantin exagera nas formas, dando ênfase às deformações físicas como, os crânios pontiagudos, as extremidades da face protuberante apresentando lábios e narizes grandes ou mesmo deformados, as bocas desdentadas, a hipertrofia da tireóide, as articulações e ossos salientes, os rostos enrugados, tortos, e até mesmo monstruosos. Tudo isso nos transmite certo “estranhamento” que foge aos cânones de beleza “[...] se consideradas do ponto de vista da estética clássica” (BAKTIN, 1993, p. 22).

Neste estudo, examinaremos as dezesseis esculturas produzidas por Konstantin em duas épocas muito distantes uma da outra, conforme relação no QUADRO 4, a seguir:

QUADRO 4

Relação das esculturas com características grotescas.

Ano	Nº	Figura	Tema	Técnica	Altura
1965	1	98	Figurativo	Gesso	40 alt.
	2	99	Figurativo	Gesso	20 alt.
	3	101	Figurativo	Gesso	20 alt.
	4	102	Figurativo	Argila	15 alt.
	5	103	Figurativo	Gesso	20 alt.
	6	105	Figurativo	Gesso	15 alt.
	7	108	Crucifixo	ferro	80 alt.
	8	109	Crucifixo	Argila e mad.	35 alt.
	09	111	Crucifixo	Bronze	30 alt.
	10	113	Mãos	Cera	25 alt.
2002	11	116	Figurativo	Cera	40 alt.
	12	117	Figurativo	Argila	30 alt.
	13	118	Figurativo	Argila	25 alt.
	14	119	Figurativo	Argila	25 alt.
	15	120	Figurativo	Argila	25 alt.
	16	124	Figurativo	Bronze	30 alt.

Nessa relação, houve um espaço de tempo de trinta e sete anos entre esses dois períodos, porém o grotesco é marcante em todas elas. Observamos que, além de figuras grotescas, o artista também apresenta variações quanto à técnica, experimentando a argila, o gesso, o bronze, a cera, o ferro e a madeira. Além disso, constatamos temas figurativos e três crucifixos que variam de tamanho, entre quinze a oitenta centímetros.

Analisaremos, separadamente, cada uma dessas esculturas, buscando semelhanças com figuras presentes nos auto-retratos de Konstantin. Destacaremos essas figuras dos quadros, criando “recortes” e mostrando apenas um detalhe da obra pictórica a fim de que possam ser comparadas com a escultura, objetivando, assim, uma melhor comparação entre elas: pintura e escultura.

A escultura abaixo (Fig.98 e 99) representa uma pessoa careca, com crânio pontiagudo, o nariz e os lábios grandes projetados para frente, a testa pequena e os olhos profundos. A deformidade é uma característica da estética do grotesco e, para Bakhtin (1993, p. 38), é o aspecto essencial dessa estética. Como vimos, as deformidades do grotesco também podem ser conferidas através das obras de Bosch e Brueghel. Na pintura de Konstantin, encontramos semelhanças da escultura analisada com muitos auto-retratos. Porém, destacamos alguns detalhes da obra “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana” (A.s.t, 220 x 200 cm, 1998), (Fig. 97 e 100).

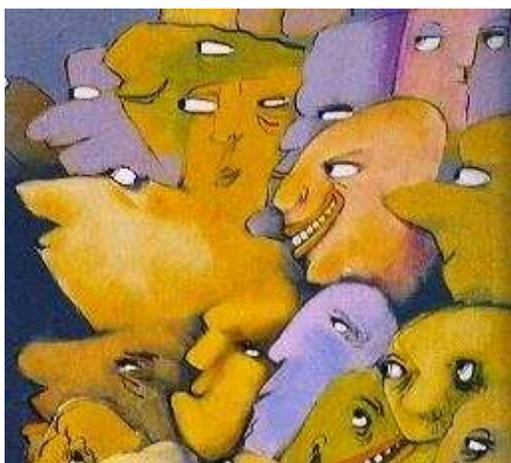


FIG. 97 - Detalhe II - “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana” (A.s.t, 220 x 200 cm, 1998).



FIG. 98- Homem de lábios grossos (gesso, 40 cm alt, 1965- vista lateral)



FIG. 99 – Homem de lábios grossos (gesso, 40 cm alt, 1965- vista de frente).

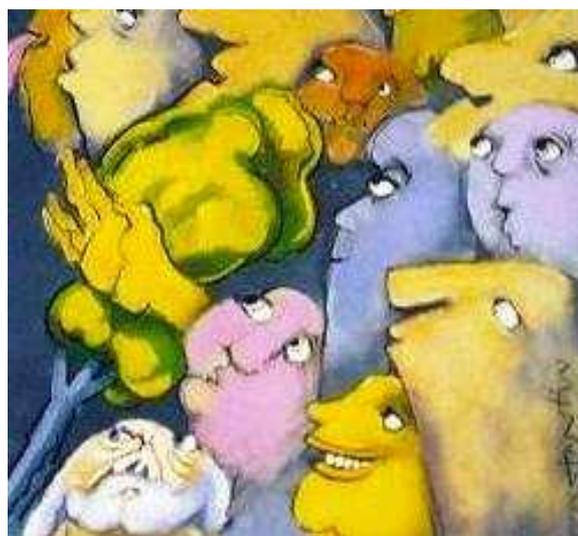


FIG. 100 – Det. II - “Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana” (A.s.t, 220 x 200 cm, 1998).⁽³⁷⁾

As esculturas a seguir são semelhantes na forma, por se apresentarem: de cabeça baixa, de braços cruzados, com cabelos longos e caídos para frente. A primeira (Fig. 101) é uma mulher de pernas cruzadas com uma criança no colo. A segunda (Fig. 102) parece uma figura masculina, na mesma posição, embora o cabelo se estenda até os pés. Já a terceira (Fig. 103), é um torso masculino.

As três esculturas, embora possuam características do expressionismo quando acentuam “[...] gestos que transmitem emoções ou mensagens emocionalmente carregadas” (LYNTON, 2000, p. 24), todas apresentam exagero de suas formas, ossos deformados e desproporcionais, juntas volumosas e musculatura protuberante, características do grotesco.

Essas figuras, modeladas e pintadas por Konstantin, se apresentam destorcidas, em posturas diferentes, com gestos que nos surpreendem e mostram o que Victor Hugo disse, de que o grotesco é “[...] a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (1988, P. 31). O autor ainda justifica que ele “[...] é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (*Ibidem*).

³⁷ A figura do artista (auto-retrato) se encontra abaixo, no canto esquerdo, de barba branca.

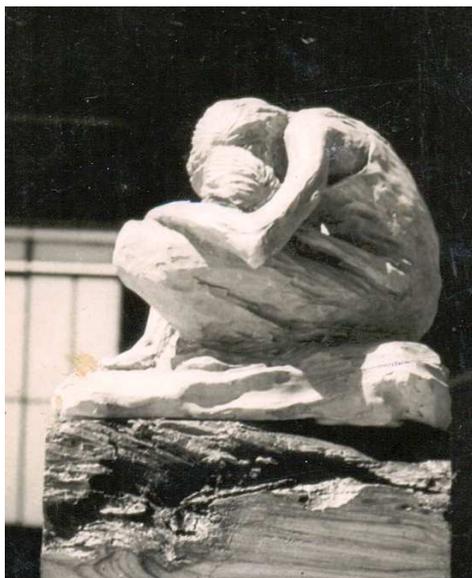


FIG. 101 - Mulher com criança no colo
(Gesso, 20 cm. alt, 1965).



FIG. - 102 Homem musculoso
(Gesso, 20 cm.alt, 1965).



FIG. 103 - Torso masculino, (Gesso, alt. 15 cm. alt, 1965).

Essas esculturas, por se apresentarem com um exagero da expressão e aparência físicas tão próximas, nos fazem lembrar o “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (A.s.t., 140 x 140 cm, 1985), (Fig. 104). Nessa comparação, encontramos um gesto de negação entre as três esculturas e a pintura abaixo.

Baktin (1993, p. 360) explica que a negação “[...] é uma espécie de objeto às avessas”. Assim, ele trás uma troca no sentido de mostrar o outro lado em que “o objeto aniquilado parece ter ficado no mundo, mas com uma nova forma de existência no espaço e no tempo torna-se de alguma forma o avesso do novo objeto que veio para ocupar o seu lugar” (*Ibidem*).

Entendemos que, tanto a pintura nos mostrando o traseiro, quanto às esculturas nos mostrando as cabeleiras em vez do rosto, estão negando e também exibindo um “movimento de trás para frente” (*Ibidem*), ou melhor, a face desse avesso.

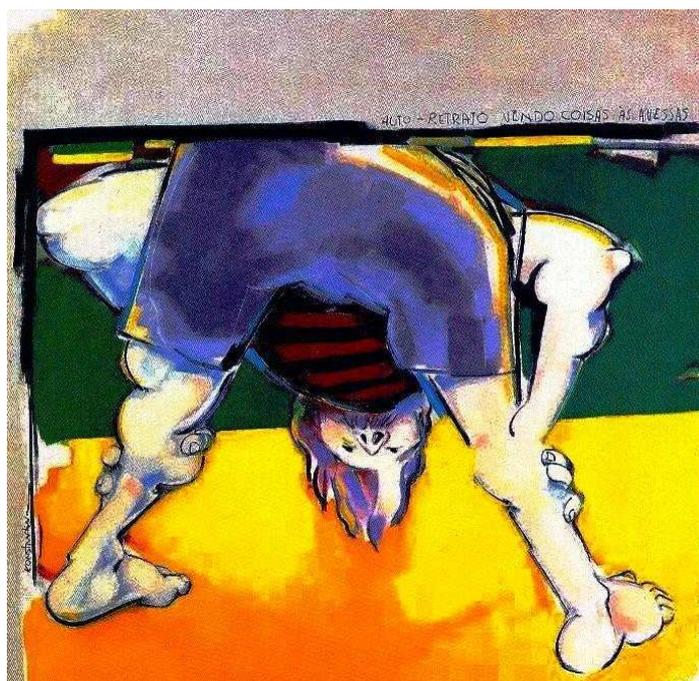


FIG. 104 - “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (A.s.t., 140 x 140 cm, 1985).

Quando observamos uma escultura, podemos perceber que as partes proeminentes são mais claras porque recebem maior intensidade de luz. Já na pintura, essas elevações são sempre pintadas de cores claras em razão de também receberem maior intensidade de luz.

Nesse aspecto, fazemos uma comparação de que as protuberâncias tanto na escultura quanto na pintura ganham uma alta luminosidade. Por isso, as esculturas referentes às figuras 105 e 106, mulheres portadoras de bócio, aquelas que carregam um “papo” na região do pescoço, consideramos semelhantes às figuras pintadas por Konstantin. Nestas imagens, as áreas do pescoço recebem cores, excessivamente, claras, demonstrando uma elevação na região e podendo ser comparadas com o detalhe da obra “Homenagem a D. Lola Goiana (auto-retrato com meninas da pensão)” (A.s.t., 130 x 130, 1983 - detalhe), (Fig. 107).



FIG. 105 - Cabeça de mulher com cabelos lisos e “papo”, (Gesso, 20 cm. alt, 1965).



FIG. 106 - Mulher com mãos unidas. (Gesso, 15 cm.alt, 1965)



FIG. 107 - “Homenagem a D. Lola Goiana (auto-retrato com meninas da pensão)” (A.s.t., 130 x 130, 1983 – detalhe) (Obs.: Konstantin é a figura de terno amarelo e barba ruiva).

Konstantin, quando médico, operou muitos pacientes de “papo”, nome vulgar desta doença; e, nessas esculturas, ele transferiu para a argila os inúmeros pacientes anônimos que, com tanto zelo, tratou. Sobre o amigo médico e artista, Darcy Ribeiro comenta: “Konstantin [...] pegou mania de livrar meu povo dos papos. Havia muito papo mesmo, de um bago, de dois, até mesmo de quatro. Konstantin adora estirpar papos. Coisa de pintor querendo desenfeiar o mundo, creio eu” (1986, p. 23, grifo nosso). Duvignaud (1971, p. 29) esclarece que, na História, existem variações de conceituações estéticas e que essas correspondem às variações artísticas que são relacionadas aos quadros sociais.

As esculturas que se seguem (Figuras 108, 109 e 111) interpretam a figura de Jesus pregado na cruz. Os braços totalmente esticados, as pernas dobradas e um pouco arqueadas com a cabeça pendente, essa representação demonstra o cansaço físico e o exagero na deformidade dos membros.



FIG. 108 - Crucifixo
(Fios de ferro, 80 cm. alt, 1965).

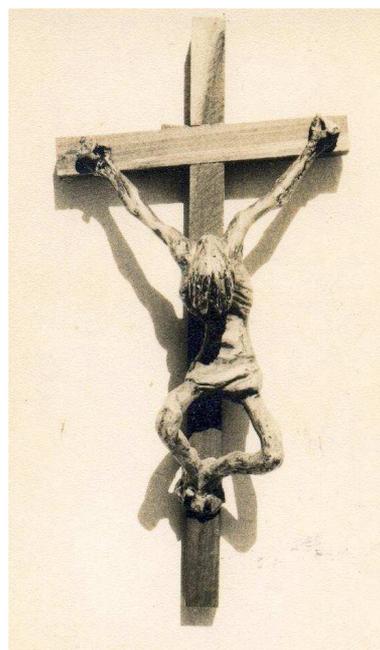


FIG. 109 - Crucifixo
(Argila e madeira, 35 cm. alt, 1965)

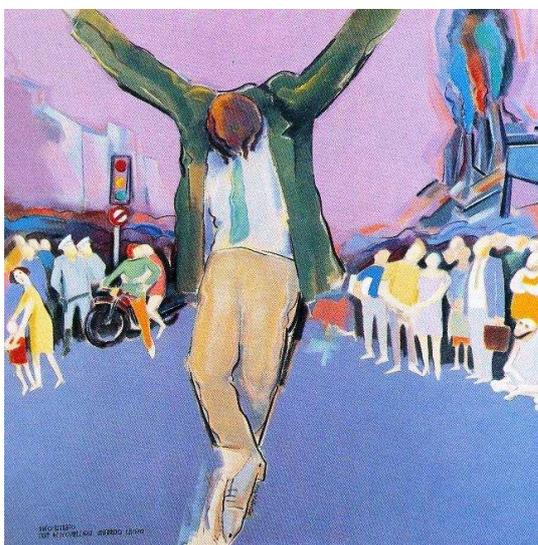


FIG. 110 - “Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1986).⁽³⁸⁾

³⁸ Konstantin neste auto-retrato encontra-se no fundo, do lado esquerdo, de camiseta amarela, de braços cruzados.

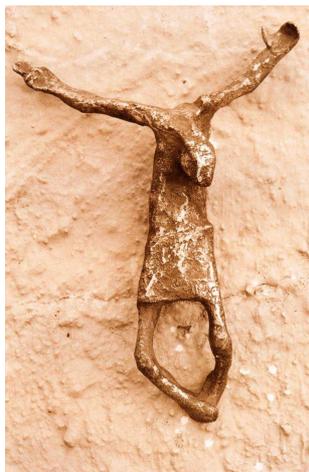


FIG. 111 - Crucifixo
(Bronze, 30 cm de alt, 2002).

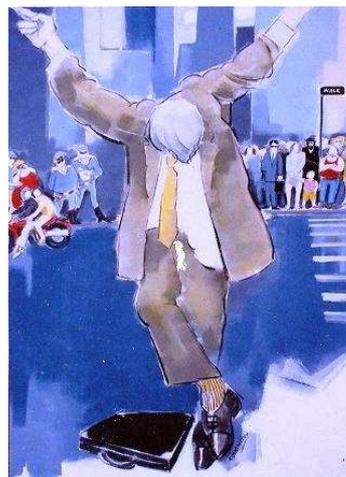


FIG. 112 - “Auto-retrato em N.Y”
(A.s.t., 160 x 120 cm, 2003). ⁽³⁹⁾

A mesma situação retratada nas esculturas dos crucifixos, o mesmo protagonista, Jesus, aparece em dois quadros: “Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1986), (Fig. 110) e “Auto-retrato em N.Y” (A.s.t., 160 x 120 cm , 2003), (Fig. 112).

O primeiro quadro (Fig.110) recebeu os comentários, no ano de 1986, do crítico de arte Isaiás Golgher, que destacamos a seguir por considerá-los adequados para ambas as temáticas, pintura e escultura:

O quadro “um desconhecido imitando Cristo” em que um homem de terno e gravata – o Cristo de nosso tempo – é crucificado no meio da rua, rodeado pó uma multidão indiferente onde ninguém se revolta, se condói. Não há quem queira fazê-lo “descer da cruz”. Eis a tragédia dos nossos tempos, tão vigorosamente denunciada pelo pintor. Essa indiferença pela sorte do ser humano fez possível o surgimento dos Treblinka, Suschwitz, Horoshima e Nagasaki. Ninguém se manifesta igualzinho às pessoas aglomeradas diante do crucificado. Um libelo tremendo.

³⁹ Konstantin neste auto-retrato encontra-se no fundo, lado esquerdo, abaixo do poste de braços cruzados vestindo camiseta vermelha e calça jeans.

Nesse trabalho que acabamos de descrever, escultórico e pictórico, encontramos o princípio do despedaçamento corporal, que, para Bakhtin (1983, p. 22), é uma imagem do grotesco. Nesse aspecto, entendemos por despedaçamento não só o resultado da tortura o qual o físico foi submetido, mas também ao ato de pungir (que despedaça o coração) a criatura, expondo-a ao espetáculo, quando espectadores apenas observam a tragédia da figura solitária submetida à dor.

A próxima escultura (Figura 113) representa as mãos unidas. Observamos suas tortuosidades, o volume acentuado das juntas e os dedos tortos mostram uma desproporção e desordenamento do conjunto. Kayser, baseado em antigos documentos franceses, considera o desordenado e o desproporcional com fatores do grotesco. Esse mesmo gesto e expressão física podem ser observados nas pinturas: “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983 - detalhe) (Fig. 114) e “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985 - detalhe), (Fig. 115) que se apresentam nos detalhes abaixo:



FIG- 113 - Mãos unidas, (Argila, 25 cm, alt, 2002).



FIG. - 114 - “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983).
(Detalhe)

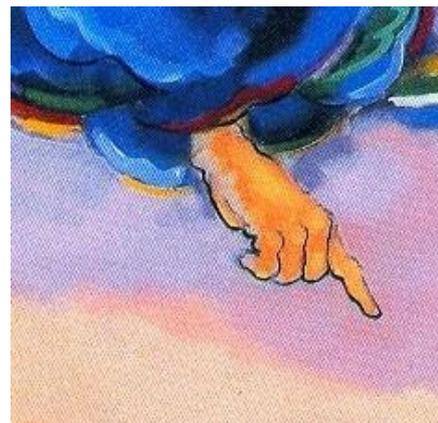


FIG. 115 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985) (detalhe)

As esculturas a seguir (Fig.: 116, 117, 118, 119 e 120) são representações de rostos deformados: sobrelhas desalinhadas (uma sobressaltada enquanto a outra esta caída), bocas murchas, tortas e ou desdentadas; falta de uniformidades entre os olhos, por exemplo, um caído e o outro arregalado, ou um olho profundo e o outro cego ou estrábico, e, narizes deformados. Esses aspectos também aparecem nas pinturas de Konstantin; podemos perceber nos quadros: “Auto-retrato com MM e seu cão fiel”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985 - detalhe) (Fig. 121) e “Auto-retrato transformado pro Kafka e Mandrake” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1993- detalhe) (Fig. 122), demonstrando a presença do grotesco quanto à deformação, desproporção e ao horroroso.

Segundo Bakhtin (1993, p.38), a deformidade é o aspecto essencial dessa estética, considerando-a como uma das expressões que “produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir”.



FIG. 116 - Mulher de cabelos curtos
(Molde em cera, 40 cm de alt, 2002).
Arquivo particular.

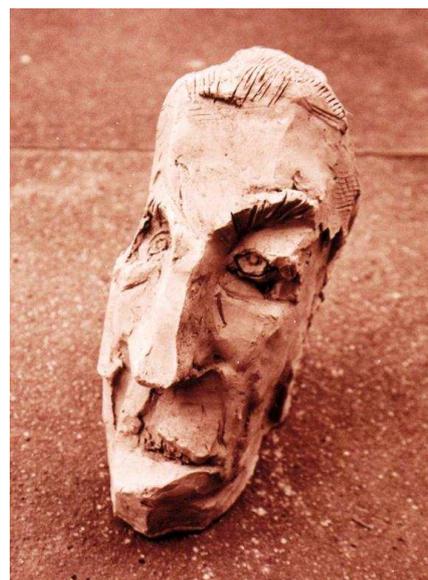


FIG. 117 – Rosto alongado
(Argila, 30 cm de alt, 2002).
Arquivo particular.

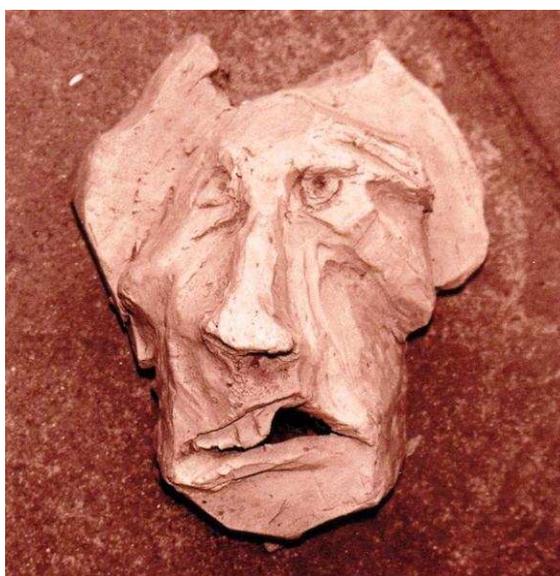


FIG. 118 - Rosto deformado e enrugado (. Argila, 25 cm de alt, 2002). Arquivo particular.

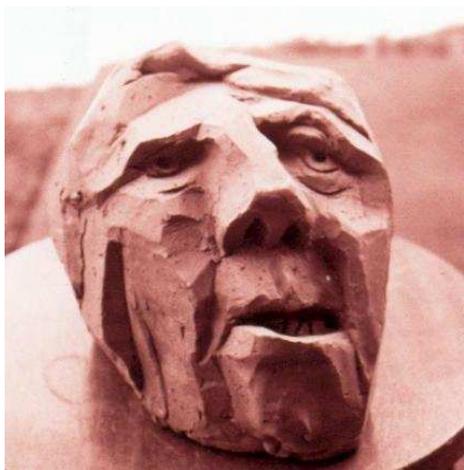


FIG. 119 - Figura humana: dentes tortos
(Argila, 25 cm. alt, 2002). Arquivo particular.



FIG. 120 – Rosto com lábio leporino
(Argila, 25 cm. alt, 2002).
Arquivo particular.

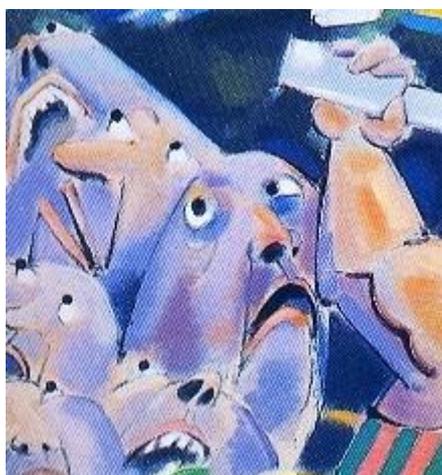


FIG. 121 - “Auto-retrato com MM e
seu cão fiel”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985)
(Detalhe)

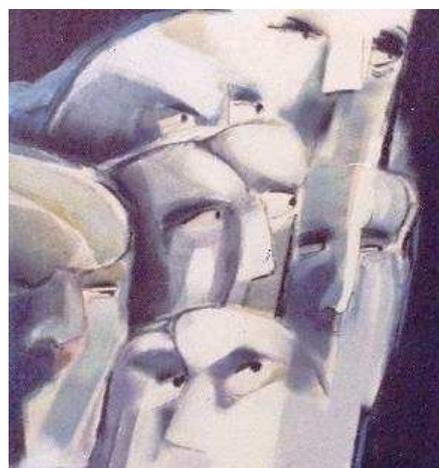


FIG. 122 –“Auto-retrato transformado
por Kafka e Mandrake” (A.s.t., 100
x 100 cm, 1993) (Detalhe)

A última escultura, (Fig. 123) é uma espécie de gárgula, pescoço muito esticado, cabeça direcionada para cima, a boca exageradamente aberta exibindo uma enorme garganta com a língua para fora. É um grito ou mesmo uma careta; parece uma figura de expressão diabólica. Bakhtin (1993, p.37) esclarece que a base do grotesco está no cômico e que o diabo é “o maior de todos os humoristas”. Buscando comparar esta escultura com a pintura de Konstantin, vimos na sua obra: “Auto-retrato na chegada dos Deuses e a danação dos gentios do paraíso”, (A.s.t., 155 x 155 cm, 1985 - detalhe) (Fig. 124), figuras com expressões semelhantes.



FIG. 123 - Gárgula, (Bronze, 30 cm de alt, 2002). Arquivo particular.



FIG. 124 - “Auto-retrato na chegada dos Deuses e a danação dos gentios do paraíso”, (A.s.t., 155 x 155 cm, 1985 - detalhe)

Nessa análise, percebemos que a gárgula que nos mostra uma grande careta, foi também uma figura típica do carnaval medieval.

Baktin (*Ibidem*, p.257), sobre a figura do diabo e a Idade Média, esclarece que aquilo que era temível era motivo de tornar-se cômico, “um alegre espantalho”, permitindo que o riso vencesse o medo. Hoje, o riso ainda é a base do grotesco. Através do riso, a verdade torna-se menos dolorosa.

Entendemos que a arte do grotesco pode oferecer ao artista possibilidades de trabalhar expressões que, embora possam ser consideradas um contra senso, também podem oferecer uma “estética que desestabiliza e movimenta tudo quanto toca” (GUINSBURG, *apud*, KAYSER, 2000, S.n.). Dessa forma, vimos que tanto a escultura quanto a pintura de Konstantin enfatizam a estética do grotesco nas mais diversas propostas.

6. O ESTUDO DA ESTÉTICA DO GROTESCO NA PINTURA DE KONSTANTIN.

Abordaremos neste capítulo a série dos auto-retratos do pintor Konstantin Christoff. São 74 pinturas realizadas desde 1982 até outubro de 2006. Interessa-nos nos auto-retratos os pontos de interpretação relacionados à estética do grotesco, e por isso procuramos, entender na obra do pintor a relação que ele deixa entrever entre seu corpo, sua obra, o espaço e o mundo do vivido. Alguns autores como: Merleau-Ponty, Simmel, Hall, Foucault, Barthes e outros nos auxiliarão a sustentar nossa discussão sobre a obra de Konstantin e o grotesco cuja base encontra-se em Baktin e Kayser.

Entre os críticos que escreveram sobre a obra de Konstantin, Pierre Santos foi o único a organizá-la por temática e no seu levantamento reconheceu cinco categorias referenciais, a saber: desconcertantes, de referência religiosa, de referência política e social, patéticos, e virtuais. Nesta tese, optamos por trabalhar a partir de três aspectos decorrentes do viés que escolhemos.

Em primeiro lugar, destacaremos alguns aspectos quanto ao auto-retrato. Na questão sobre a máscara e o espelho e citaremos alguns artistas que realizaram esse tipo de tema, uma vez que se percebe ao olhar a sua obra que a experiência estética de Konstantin que nós aqui tentamos entender é não só a sua experiência artística com também os conflitos em relação à sua identidade demonstrados nesses trabalhos. A esse aspecto denominaremos de Híbridação.

Depois analisaremos a relação do corpo do artista com a obra, com o espaço e com o seu mundo, assim abordaremos de forma geral os 74 auto-retratos de Konstantin mostrando aspectos da crítica que aparece nos seus quadros em relação à sociedade em que ele vivia. A esse aspecto chamaremos de “A carnavalização nos auto-retratos”, uma crítica social.

Numa última análise, destacaremos alguns aspectos relacionados entre o corpo e o grotesco, em alguns auto-retratos de Konstantin, e dividiremos da seguinte maneira: as necessidades naturais, sua fantasia sexual, o coito, a higiene pessoal. Fazendo uso do princípio material e corporal representado na forma de um realismo grotesco. No entender de Baktin

(1993, p. 327), esse conjunto mostra o rebaixamento e a negação, como um elo entre as questões corporais e o cômico. A esse aspecto chamaremos de “As atitudes grotesca de rebaixamento”. É desta forma que buscaremos refletir sobre os auto-retratos do artista plástico Konstantin Christoff, procurando desvelar o modo como retrata o seu corpo e sua relação com o mundo.

Com base em Merleau-Ponty filósofo que tematizou sobre estética e sobre o corpo, escolhemos fazer a nossa análise a partir de uma abordagem fenomenológica, evitando os julgamentos a priori e buscando olhar os fenômenos que vamos analisar como eles se apresentam à nossa consciência e percepção. São palavras do filósofo: “É em nós mesmos que encontraremos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido” (1999, p.02). Acreditamos que entender a obra de arte através de uma crítica fenomenológica, movimento ao qual pertence esse filósofo, seria analisar e perceber a essência da obra de Konstantin a partir de nós, daquilo em que acreditamos ver, que sentimos e percebemos nos seus quadros e sobre o qual somos capazes de discursar. “Tudo que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam” (*Ibidem*, p.03).

Desta maneira, nesse estudo da fenomenologia dos auto-retratos de Konstantin haverá um cruzamento, entre nós e as obras do artista, neste sentido, procuraremos mostrar mais do que demonstrar. Tal com nos ensina Merleau-Ponty, (*Ibidem*, p. 18):

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na interseção de minhas experiências, e na interseção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.

6.1 Aspectos do hibridismo na pintura dos auto-retratos.

O que é um auto-retrato? A palavra em si é composta por dois termos, que quer dizer retratar a si próprio. O auto-retrato, portanto não deixa de ser uma imagem ou mais precisamente a cópia de uma imagem, que pode ser desenhada a partir de um espelho, ou da

memória, como Konstantin diz ter feito em seus auto-retratos. O ato de retratar-se pode ser através da fotografia, do desenho, da pintura, enfim, de qualquer meio que sirva para expressar aquilo que se deseja.

Na pintura e no desenho, o auto-retrato tem acompanhado a história da arte em quase todos os períodos. Segundo Goates (1989, p. 09-13), esta temática existe desde o antigo Egito, o autor cita alguns artistas que produziram auto-retratos na pintura:

Roger van der Weyden, (1399-1464); Jan van Eyck (1390-1441); Jean Fouquet, (c. 1420-81); Albert Dürer, (1471,1528); Leonardo da Vinci (1452-1519); Michelangelo, (1475-1564); Parmigiano (1503-40); Caravaggio, (1571-1610); Rembrant, (1606-69); Velásquez, (1599-1660); Nicolas Poussin (1593-1665); Lebrun, (1755-1842); Peter Lely, (1618-80); Willian Hogarth (1697-1764); Thomas Gainsborough (1734-1802); Sir Joshua Reynolds, (1723-92); Robert Feke, (1705-1750), Gilbert Stuart, (1755-1828); Benjamim West, (1738-1820); Edgard Degas, (1834-1917); Auguste Renoir, (1841-1919), Walter Sickert, (1860-1922); James Whistler, (1834-1903); Mary Cassat, (1844-1926); Paul Cézanne, (1839-1906); Vincent van Gogh, (1853-1890); Edvard Munch, (1863-1944); Edouard Vuillard, (1868-1940); Egon Shiele's, (1890-1918); Stanley Spencer, (1891-1959); Edward Hopper, (1882-1967).

Ao observarmos os auto-retratos existentes na história da pintura, quase sempre encontramos o rosto, no máximo, até a altura do busto ou do colo, em que o artista busca semelhança com seus traços físicos, tentando colocar no quadro as marcas ou características de seu corpo. “Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio de uma interpretação, será preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 208).

Modernamente, alguns pintores se retrataram por meio da fotografia, numa tentativa de retratar-se fielmente; ainda assim, para Barthes (1984, p. 27) aquele que se retrata não pode ter a certeza de encontrar no retrato a sua autenticidade. A fotografia, diz ele transforma “o sujeito em objeto”. São palavras do autor (*Ibidem*):

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que de ele se serve para exibir a sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar).

È nesse sentido que ao se reportar ao retrato e fotografia, Joachin (2005, p. 264) diz: “A auto-retraticidade é como a literaturidade: sempre em busca de si, de um estilo graças ao qual a humanidade se ergue contra o tempo e contra o espaço”. O ato de se auto-retratar, é diferente do deixar-se retratar ou fotografar. Na tradição da pintura, os artistas sempre usaram o artifício do espelho para se auto-retratar. Por isso, nessa arte parece haver um jogo de espelhos quando se trata de auto-retrato, quando o artista se vê no espelho e se espelha no quadro. Espelhar é refletir, fazer um auto-retrato é como ver-se no espelho, registrar e fixar essa espelhação.

Espelhar-se, contudo não é só aquilo que o espelho reflete; quando uma imagem é representada através das mãos do artista, podemos entender que ela também foi espelhada à maneira de seu autor. Desta forma o auto-retrato é um espelhamento do artista, o poder de sua representação é o seu primeiro discurso. Na hora de se retratar, o artista contempla seu próprio rosto que parece estar olhando para ele quase sempre de lado, e ao se verem ao mesmo tempo se descobrem como pessoas, o espelho de certa forma lhes garante que são seres de carne e osso. Merleau-Ponty explica que o espelho aparece porque ele permite que nós nos olhemos e que sejamos vistos, como também, traduzindo e reduplicando aquilo que foi refletido. O autor ainda ressalta que os pintores vendo-se refletidos no espelho, se auto-retrataram, “acrescentando ao que então viam aquilo que as coisas viam deles, como que para atestar que há uma visão total ou absoluta, fora do qual nada permanece e que torna a fechar sobre eles mesmos” (1978, p. 93).

O retrato pintado e o retrato fotográfico, para Barthes, são coisas diferentes; diz ele que por mais semelhante que uma pintura seja de seu modelo, não é uma fotografia. Na foto tenho a consciência de estar na presença de um outro que reconheço como sendo eu mesmo, o que para ele é “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.” (1984 p.25).

A questão da relação entre a identidade do pintor e o auto-retrato foi abordada por Simmel, sociólogo alemão, num ensaio de filosofia da arte, sobre Rembrandt. O pintor produziu cerca de 60 auto-retratos durante toda a sua vida, desde quando era jovem até a velhice. Ao analisar o trabalho de Rembrandt, Simmel concluiu que o retrato clássico nos mostra não apenas aquele instante em que foi pintado, mas também “a existência psíquico-corpórea” de quem pintou. Para o autor, encontramos na obra de Rembrandt a concepção que o pintor tinha da vida; enquanto artista, ele “narra a história desta corrente vital” (1996, p. 09). Para Simmel, o ato de pintar é entendido como uma objetivação do sujeito, e cada objeto é visto como um símbolo que deve ser interpretado com vistas à compreensão do todo.

As obras de arte falam do pintor e da sua época. Visualizar alguns auto-retratos de um mesmo artista é como ver o álbum de fotografias, assistir um filme sobre ele ou ler uma biografia; é acompanhar sua trajetória de vida, seus semblantes, que mudaram conforme o tempo, o espaço e as múltiplas situações vividas. Na concepção de Simmel, a identidade da mesma forma que a cultura objetiva, representa uma construção que ao entrar em contato com o mundo externo absorve suas especificidades e se modifica (1996 p. 10).

Nos auto-retratos podemos perceber que os artistas se retrataram quase sempre em poses, como se fossem momentos antes da fotografia embora muitos tivessem fugido da representação clássica como o próprio Rembrant, Dürer, Velásquez, Picasso e outros.

A esse respeito, duas artistas da atualidade nos chamaram atenção pela maneira original como fizeram seus auto-retratos e pelas afinidades que podemos estabelecer com a obra de Konstantin, são elas: Cindy Sherman e Frida Kahlo.

A primeira, já citada quando estudamos a apropriação, usou o próprio corpo para se retratar em 69 fotos preto e branco, em que aparecia sempre sozinha com roupas diferentes e em cenários também diferentes.

A segunda, foi uma das renovadoras do estilo auto-retrato na pintura, pela forma diferente com que se retratou. Percebemos que nas telas aparece não só a figura da artista como também uma série de outros elementos por ela inseridos. Ela às vezes se retrata sozinha, outras vezes, ao lado do esposo Diego Rivera, em outras, com animais, em paisagens surrealistas e com outras pessoas que fizeram parte de suas relações (a ama de leite, o médico que lhe operou ou o amigo político). Kettenmann (2001, p. 20), ao analisar seus trabalhos, considera-os como uma mensagem aberta, com “resumos metafóricos de experiências concretas”.

É exatamente sobre essa idéia de construção que Frida Kahlo realiza seus auto-retratos; na busca de um estilo próprio. Representa-se com um olhar fixo, sobrancelhas grossas, roupas mexicanas, cercada algumas vezes por cores, vegetações e animais tipicamente do México. Sobre a obra da artista, Kettmann (2001, p. 35) comenta: “Os quadros são extraídos de seu *habitat* normal e integrados numa nova composição. Para a artista, é mais importante reproduzir o seu estado emocional numa destilação da realidade que ela experimentara”. Percebemos, nos quadros da artista, que ela possui um estilo muito pessoal, pois materializou não só as suas dores físicas, como a infidelidade do marido e suas paixões de uma forma às vezes surrealista.

Na verdade Frida Kalo começa a pintar por motivos relacionados com o seu próprio corpo. A artista esteve presa a uma cama, devido a um acidente de trânsito, e por isso foi

incentivada a pintar. Sua mãe providenciou um cavalete que atendia às exigências de sua recuperação e à imobilidade sobre uma cama, tendo mandado confeccionar um dossel cuja parte inferior possuía um espelho para que a filha pudesse se observar e pintar. Frida realizou 50 auto-retratos desde 1926 até 1954.

No Brasil, o artista plástico mineiro, Gontijo, também realizou auto-retratos. Sobre a sua pintura e o corpo, ele comenta: “O corpo é sempre construído de modo a situá-lo sob novo enfoque e, ao pintar sua construção, procura-se passar a idéia do que significa a comparação do corpo com uma construção” (2003, p. 38).

Konstantin Christoff também trabalha auto-retratos produzindo uma pintura diferenciada, assim como Frida. Nos seus 74 auto-retratos, raramente ele se lança sozinho nas telas. Em seus quadros encontraremos os elementos que fizeram e fazem parte de sua vida, mas com uma característica ímpar, diferenciando-o de todos os artistas, ele se retrata através das expressões mais diversas possíveis, em situações às vezes até impensadas, além de conseguir estetizar o cheiro, o sabor, os sentimentos, o sonho, a dor e outros sentimentos. “O pintor e o escultor desvendam o mistério dos corpos porque revelam o corpo como sensível errante” (CHAUÍ, 2002, p. 179).

Através da imagem do seu corpo ele fala com o mundo visual. Merleau-Ponty diz “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (1978, p. 88). Então o artista quando realiza seu auto-retrato está emprestando seu corpo ao mundo, duas vezes; porque quando está pintando usa as mãos, a imaginação e os olhos e, quando se retrata, sua figura torna-se protagonista de muitas situações.

Na verdade, os pintores sempre se utilizaram do seu corpo para se expressar, seja por meio dos auto-retratos seja por meio de sua sensibilidade transportada para as telas. No entanto, só recentemente a crítica e os próprios artistas reconheceram no corpo um “material” utilizável para ser trabalhado. As palavras da filósofa Marilena Chauí são esclarecedoras neste sentido: “Pela primeira vez, na história da filosofia, graças à obra de arte, descobrimos que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal” (CHAUÍ, 2002, p.179).

É mais ou menos desta forma que Konstantin expressa a marca da sua identidade. Em seus auto-retratos, ele comunica seus sentimentos fazendo uso de sua figura, apresentando-se às vezes, como protagonista, em outras, como coadjuvante de todas aquelas cenas retratadas em seus quadros, que veremos mais adiante. Como já dissemos, os auto-retratos de Konstantin são apenas um pretexto para expressar-se por meio da representação de seu corpo. Parece-nos que o pintor, ao fazer os auto-retratos está fazendo um jogo com os

vários papéis que experimentou durante a vida, porque quando usamos desses conhecimentos, memória e imaginação, e os colocamos em prática, toda carga de informações que carregamos - como nós fomos e somos, o que fizemos, os lugares pelos quais passamos, as situações que vivenciamos tanto no passado como no presente - podem estar misturados. Para Tessler (S.l. s.n, p, 70) : “a memória, a repetição, a busca de uma origem, a questão da identidade, por exemplo, encontram-se como pontos referenciais de muitas das manifestações artísticas atuais”.

Arnheim (1991, p. 132) quando se refere à imaginação na arte, diz que a imaginação não é a invenção nem de uma forma nova, nem de um tema novo na arte, e sim “[...] a descoberta de uma nova forma e conteúdo - como um novo conceito de um velho assunto”. E, foi isso que Konstantin fez, usando da temática dos auto-retratos e lançando sua imagem, nas mais diversas situações.

Nesse aspecto pode-se considerar a pintura como uma comunicação, uma fala e, observando a obra pictórica de Konstantin, podemos repetir as palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 255), quando o autor afirma que: “para assimilar uma língua, seria preciso assumir o mundo que ela exprime, e nunca pertencemos a dois mundos ao mesmo tempo”. Se relacionarmos esta proposição com a vida de Konstantin, búlgaro, que aos nove anos veio para o Brasil; levantamos aqui um questionamento: em qual mundo a “fala” de Konstantin buscou habitar, no do Brasil ou no da Bulgária? Qual a sua identidade? Parece-nos que Konstantin, tornou-se brasileiro sem nunca ter deixado sua condição de búlgaro; essas duas nacionalidades, ele as sentia vivas dentro do seu corpo.

Para Hall (2004 p.71) a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Diz ele:

Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da Natureza de um jardim ou parque formal (Capability Brown), tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentados e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso. Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos.

Na verdade, o que está em jogo aqui é a identidade de um sujeito pós-moderno global. Pela ótica de Hall (2004 p. 74) Konstantin, morador de uma remota cidade do interior de Minas, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação modernos, foi capaz de receber mensagens e imagens do mundo inteiro, fornecidas pela televisão e pelas viagens que pode fazer para o exterior. Nos quadros de Konstantin, podemos ver aquilo que Hall propõe como o descentramento do sujeito; (*Ibidem*) “o ‘sujeito’ do iluminismo visto como tendo uma identidade fixa e estável foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”.

A esse respeito, percebemos a partir dos estudos de Hall que podemos analisar Konstantin sob a ótica também de uma análise do inconsciente. De acordo com o autor (*Ibidem*, p.36), um dos grandes descentramentos do pensamento ocidental vem da descoberta do inconsciente por Freud. De acordo com a teoria freudiana, nossas identidades são formadas com base em processos psíquicos inconscientes o que destrói o conceito de sujeito provido de uma identidade fixa e unificada como se pensava anteriormente.

Já vimos que alguns artistas se viam no espelho e espelhavam-se no quadro, esse foi o trabalho pictórico de Frida Kahlo, por exemplo, da mesma forma ocorreu com Edwin Dickinson, que afirmou usar um ou dois espelhos para realizar os seus 27 auto-retratos. (DICKINSON, 1984, p. 86). Já Konstantin Christoff afirma que seus auto-retratos são feitos de memória e imaginação “imagens inconscientes do desenho de humor” (Jornal de Notícias, 1999). Como vemos, o próprio Konstantin percebe a existência dessas imagens inconscientes nas suas pinturas o que parece estar confirmando as palavras de Hall (2004, p.39):

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude.

É através do nosso corpo que expressamos a nossa identidade, que podemos revelar nossa memória e o nosso mundo, sendo assim o artista também faz uso de seu corpo para se comunicar, sua obra é a expressão de seu mundo, de sua identidade, mundo esse que pode ser percebido através do olhar, do tato, enfim, através de todos os nossos sentidos.

Como Rembrandt, Konstantin pintou a série de auto-retratos durante toda sua vida adulta, o que nos faz pensar que durante todo esse tempo ele esteve construindo sua própria identidade. Stuart Hall (2004) aborda esta discussão; para ele a identidade é algo que se constrói com o tempo, por meio de um processo, não é algo inato no indivíduo.

A forma como vamos assimilar este mundo e reinterpretá-lo é muito individual. Para Merleau-Ponty (1999, p. 13): “Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em idéia [...] é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização”. Perceber e assimilar o mundo ao nosso redor é interiorizá-lo em todos os seus detalhes, mas, quando vamos expressar aquilo que interiorizamos, essa expressão pode ser: uma fala, uma escrita, uma pictografia, uma pintura, uma arte cênica ou musical. A expressão é uma “fala” carregada de sentidos, onde nossa história está estampada em cada um de seus detalhes.

Sobre a historicidade do homem e da língua, Foucault (1999, p. 455) explica:

O homem só se descobre ligado a uma historicidade já feita; não é jamais contemporânea dessa origem que através do tempo das coisas, se esboça enquanto se esquiva; quando ele tenta definir-se como ser vivo, só descobre seu próprio começo sobre o fundo de uma vida que por sua vez começara bem antes dele, quando tenta se apreender como ser no trabalho traz à luz as suas formas mais rudimentares somente no interior de um tempo e de um espaço humano já institucionalizado, já dominado pela sociedade; e quando tenta definir sua essência de sujeito falante, aquém de toda língua efetivamente constituída, jamais encontra senão a possibilidade da linguagem já desdobrada, e não o balbucio.

Quando entendemos que há uma história ligada ao nosso passado, mesmo que não o tenhamos vivido, acreditamos quando nascemos que ela já faz parte de nós, que já se encontra instaurado em nós, e conforme vamos vivendo outros elementos vão sendo acrescentados e nossa história vai sendo construída, estruturando os nossos “eus”. Sobre esta questão, Hall (2004 p.31) comenta que a integração do indivíduo na sociedade tem sido uma preocupação da sociologia e que teóricos como Goffman se perguntaram pela maneira não só como o indivíduo poderia ser apresentado aos diversos papéis e situações sociais, mas também como os conflitos entre esses papéis poderiam ser negociados.

Konstantin vivenciou duas culturas, a búlgara e a brasileira, a análise de seus auto-retratos, nos revela uma busca pela sua identidade de pessoa e de cidadão.

Podemos ainda recorrer a Hall na questão da identidade nacional. Diz o autor que (2004, p.50):

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology : verbete “discourse”*). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades.

Vimos no primeiro capítulo que Konstantin veio para o Brasil ainda pequeno, deixando sua terra natal envolvida em lutas nacionais e étnicas, de acordo com Hall, (2004, p.62) “etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são compartilhadas por um povo.” Para Hall, as nações européias não são compostas unicamente por um único povo, no seu entender as nações modernas são todas “híbridas culturalmente” (*Ibidem*).

Parece-nos que as figuras híbridas que Konstantin cria é a forma que ele encontrou para lidar com as suas identidades: médico/artista, búlgaro/brasileiro e assim por diante. Elas expressam seus conflitos ao se deparar com os seus vários papéis e com suas duas nacionalidades. A maneira como ele se expressou nessas pinturas, traz também a marca da estética do grotesco como veremos a seguir.

A figura híbrida, (Fig. 125) emoldurada por uma série de rostos curiosos nos mostra um conjunto de máscaras, impressionados com o homem-bicho. O artista justifica a obra dizendo: “Mas o que eu sinto é que transformado em bicho, a minha expressão parece mais humana que a dos outros que me observam, com expressões de espanto, acho, indiferença ou ódio” (Galeria de Arte BANERJ, 1984).

Mas nem todos os auto-retratos de Konstantin nos mostram uma máscara, em muitos deles, ele se retrata de cabeça para baixo, de costa ou até mesmo escondido na moita, o que serve para reforçar também essa busca pela identidade. Neste último, o auto-retrato mesmo, só aparece no título como podemos ver na figura 126 - “Auto-retrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio Vieira”. (A.s.t., 160 x 110 cm, 2004). A tela talvez retrate o seu período de menino, que costumava banhar-se no Rio Vieira em Montes Claros.

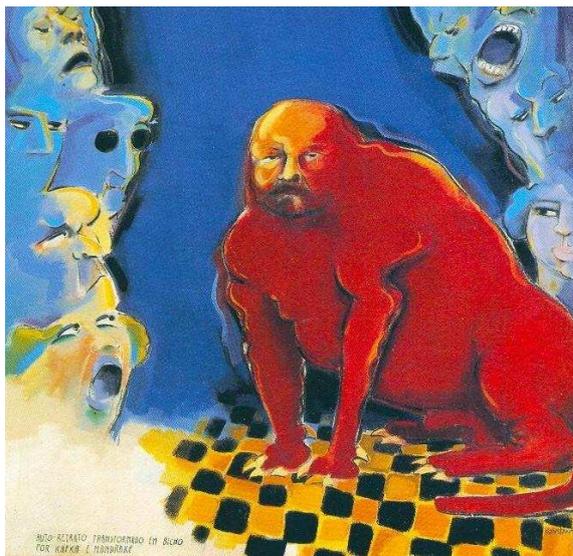


FIG. 125 - “Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1986)

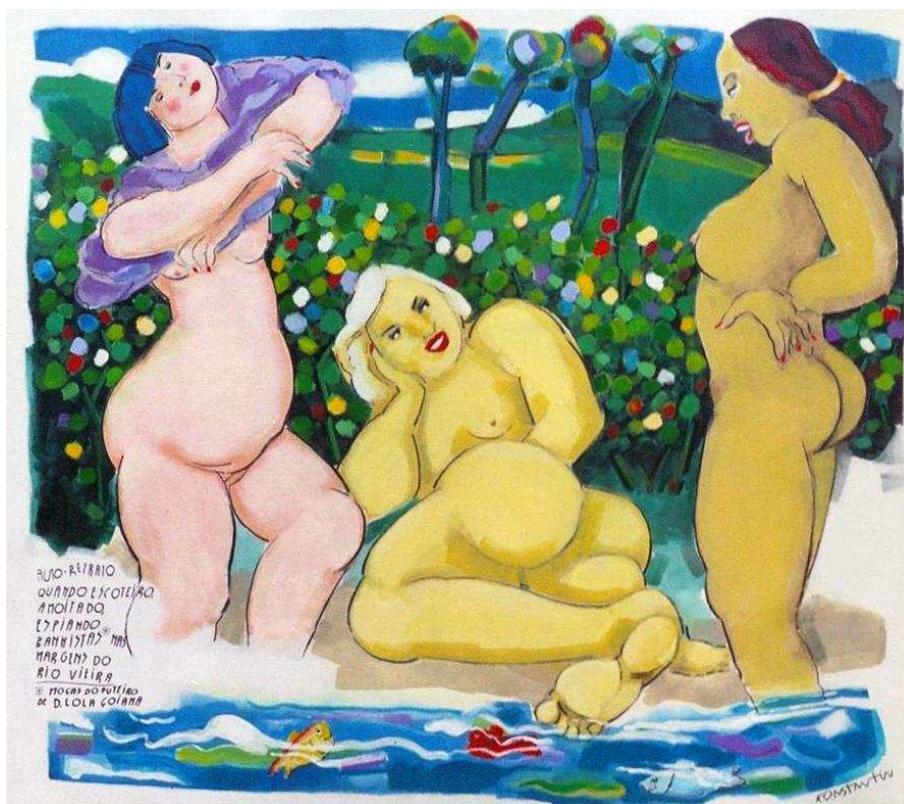


FIG. 126 - “Auto-retrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio Vieira”. (A.s.t., 160 x 110 cm, 2004).

As aberrações da natureza como homem-elefante e mulher gorila, sempre foram alvo de espetáculo em circos e em apresentações públicas. No caso do trabalho pictórico de Konstantin vemos as figuras híbridas não apenas como elementos que compõem “um espetáculo”, mas também como personagens que reforçam a mensagem da obra.

Nos 74 auto-retratos de Konstantin, percebemos que algumas obras possuem corpos híbridos como: mulher sereia (APÊNDICE B- Fig. 5), harpias (APÊNDICE B- Fig.6), homem cavalo (APÊNDICE B- Fig.9), manequim (APÊNDICE B- Fig.11 e 24), homem peixe (APÊNDICE B- Fig.19), homem cachorro (APÊNDICE B- Fig.32 e 46), homem anjo (APÊNDICE B- Fig.40), homem gato (APÊNDICE B- Fig.57) e homem sapo (APÊNDICE B- Fig.72).

A fundição de corpos, meio homem e meio besta geram figuras anatomicamente fantasiosas que constituem parte da estética do grotesco. Essas figuras imagináveis e ambivalentes desestabilizam toda ordem natural das coisas, mas vem favorecer a arte de Konstantin na medida em que o autor busca nessas figuras a intensificação do deboche, da ironia, da crítica, da submissão, da grosseria e até mesmo da perda da identidade em um auto-retrato.

Em 1988, ao ser entrevistado pelo Estado de Minas, Konstantin revela que perdeu sua identidade búlgara, os costumes, a religião, e ainda afirma com angústia que não é mais búlgaro e nem consegue ser brasileiro. No auto-retrato “Desauto-retratologia” (A s.t., 115 x 480, 1984)- (Fig.127), apesar de o quadro fazer menção à ditadura brasileira, talvez ele também retrate essa angústia do pintor que como um manequim se dissolve até perder suas características físicas.



FIG. 127 - “Desauto-retratologia” (A s.t., 115 x 480 cm, 1984).

Em 1984 ele havia interrompido definitivamente a carreira de médico dedicando-se exclusivamente à pintura. Talvez tenha sido por isso que no ano de 1988, cria uma tela onde ele mesmo faz a sua cirurgia, “Lição de Anátomo-psico-patologia - auto-retrato com doutora

Frida e outros”, (A.s.t., 100 x 90 cm, 1983) (Fig. 128). Ali ele abre o seu cérebro tentando expor seus pensamentos aos olhos de uma equipe médica, buscando a solidariedade desses e da Doutora Frida que no caso seria uma possível psiquiatra, a única na tela a chorar e entender o que passa na sua cabeça. No quadro, faz subdivisões em seu cérebro, como um mapa traça áreas coloridas.

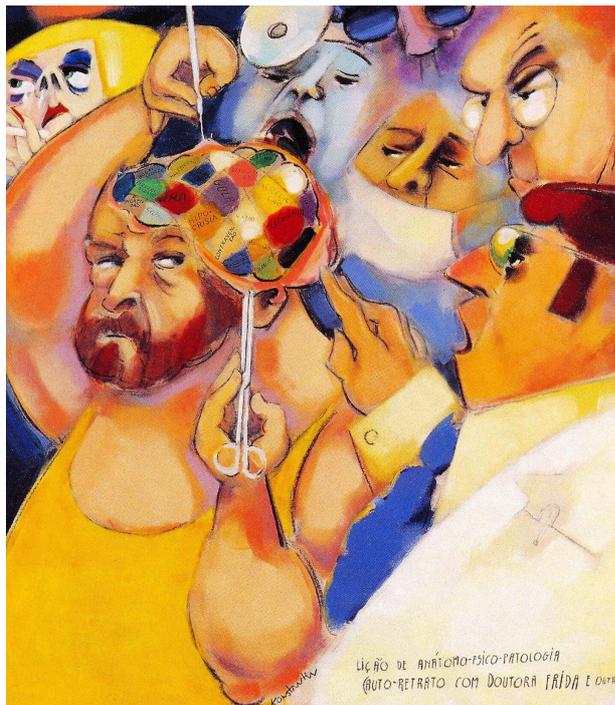


FIG. 128 – “Lição de Anátomo-psico-patologia - auto-retrato com doutora Frida e outros”,
(A.s.t., 100 x 90 cm, 1983)

Nesta obra: “A Lição de Anátomo-psico-patologia”, o artista nos convida através das áreas coloridas, a procurar, olhar e pensar nos vários defeitos que carregamos dentro de nós, como: ira, maledicência, gula, avareza, omissão etc. ele parece estar também à procura de seu próprio eu.

Essa luta do artista em encontrar sua própria identidade pode ser vista também no quadro “Auto-retrato lutando com o anjo” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1982) (Fig. 129). Como o próprio artista declara esta tela estaria retratando a luta que ele tinha com a própria consciência quando ia ao Bar do Lucas, em Belo Horizonte, para beber e encontrar com artistas e amigos, o anjo aqui se chama Lucas, que possui um intenso brilho em oposição às figuras, garrafas e copos esmaecidos.



FIG. 129 - “Auto-retrato lutando com o anjo” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1982)

Discordamos de Konstantin sobre a perda de suas raízes e de sua identidade e podemos comprovar que isto não é verdade considerando três aspectos: o primeiro, em entrevista ao Jornal de Notícias (1999, p 05), ele é capaz de descrever com detalhes a prática religiosa ortodoxa que ocorria na Bulgária, comprovando que nada disso foi esquecido. O segundo, no artigo que o Adido Cultural da Bulgária escreve, reagindo a esta afirmação de Konstantin, ele enumera vários fatos que provam a ligação deste artista com a Bulgária, quando diz (STOYANOV, 1994, p. 12)

Da boca do cirurgião experimentado e sofrido sob cujas mãos, humanos viveram, ouvi um dos reconhecimentos mais tristes entre muitos, reservados ao búlgaro: “Eu perdi minhas raízes búlgaras”. Calei, aqui não há lugar para consolação; aqui, o homem tem que ficar a sós com sua dor. A conversa ganhou outro rumo. Mais uma vez voltei para a confissão do pintor a quem o destino doou uma alma generosa, olhos insaciáveis e mão certa, mas de Strajitza o confinou nos ermos infinitos do Brasil.

Por que Konstantin devora avidamente tudo sobre a Bulgária? Por que doou uma obra sua à Embaixada Búlgara no país que escolhera? Por que, após meio século, visitou aquela povoação entre Balcãs e o Danúbio? Por que batizou de Rayu seu filho primogênito? Por que todos os conhecidos e desconhecidos de Konstantin sabem que ele é búlgaro? Por que sua neta gêmea chama-se Yanca? Por que na monografia estão presentes numerosas referências ao búlgaro? Por que no quadro “Jesus adverte às mulheres de Jerusalém” está o nome de Vassil Levski? Por que ele honrou a Bulgária precisamente com os picos mais altos de sua espiritualidade? Por que convidou o Encarregado de Negócios da Embaixada da Bulgária, no Brasil para a inauguração em Uberlândia? Por que diz com orgulho que é búlgaro?

Não perdera suas raízes o Dr. Konstantin Christoff. Se as procura, está viva a bulgaridade na medida em que está viva a necessidade dela. É forte nossa raiz e está mesmo quando não está.

O terceiro aspecto é a análise geral que fizemos de seus auto-retratos. Como já foi visto, esta série mostra-nos uma hibridização, ou seja, o cruzamento de dois pólos, de dois fatores diferentes, que acabam por se incorporarem. A pintura de Konstantin é uma pintura híbrida, tanto sob o aspecto de figuras em que dois corpos se fundem, por exemplo: minotauro, sereia, homem-cachorro, como também no aspecto que mescla brasilidade e bulgaridade, aspecto esse que analisaremos a seguir. Podemos identificar aspectos de brasilidade quando vemos estampados em suas telas: a bandeira do Brasil, os alimentos da região, a vegetação tropical, (Fig.130); as vestes de um clima quente, personagens como Toninho Cerezo, (Fig. 131), Darcy Ribeiro (Fig. 132) e Gal Costa (Fig.133); os símbolos regionais como: a figa, (Fig. 133); a bandeira de Minas Gerais, as cores da bandeira do Brasil e a estátua de Tiradentes, camiseta do Flamengo (Fig. 134); os arcos do Palácio da Alvorada e o barroco mineiro, (Fig. 135) e até mesmo o Kistch encontrado no gosto acumulado da massa popular brasileira, fazendo uso exagerado da cafonice, do “baranga”⁴⁰, como ele mesmo diz (Fig. 136).

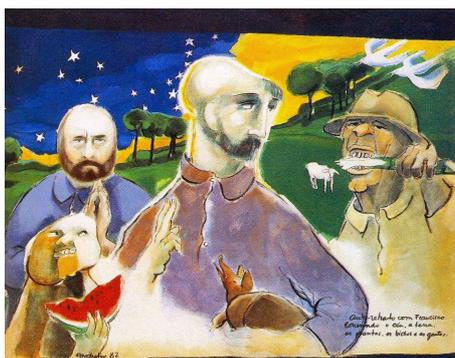


FIG. 130 - “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.”. (A.s.t., 110 x 140 cm., 1982)



FIG. 131 - “Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo” (A.s.t., 110 x 140 cm., 1982).

⁴⁰ Baranga “de má qualidade; de pouco ou nenhum valor” (FERREIRA, 1999, p. 267).

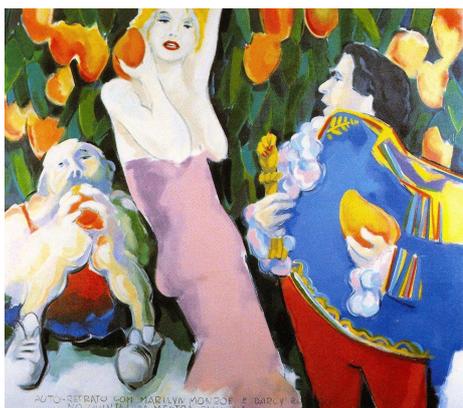


FIG. 132 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha” (A.s.t., 139 x 145 cm, 1984).

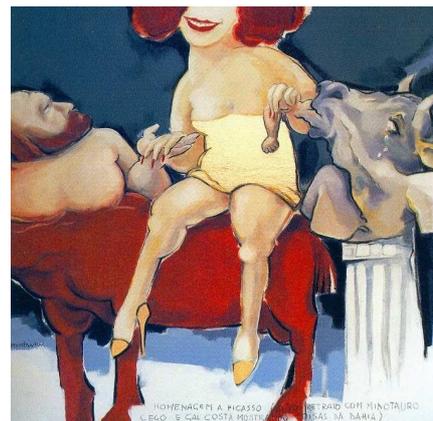


FIG. 133 - “Homenagem a Picasso (Auto-retrato com minotauro cego e Gal Costa mostrando coisas da Bahia)” (A.s.t. e colagem, 130 x 130 cm, 1983).

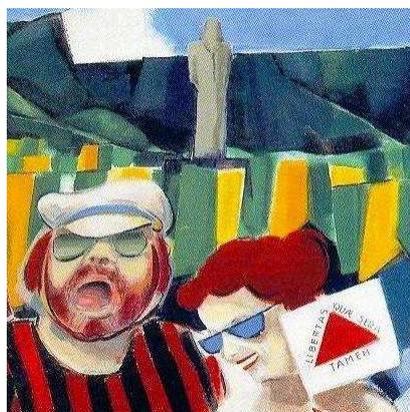


FIG. 134 - “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983). (Detalhe)

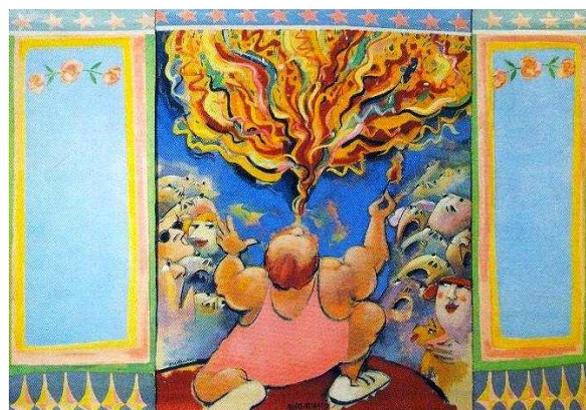


FIG. 135 - “Auto-retrato (tríptico)- (engolidor de fogo)” (A.s.t., 200 x 280 cm, 1986).

Quanto às características búlgaras, percebemos a iconicidade bizantina no excesso do uso de dourado e prata, nas colagens, na impressão da textura rendada, nas flores, nas ramagens, nas áreas iluminadas, nas bordas e frisos decorados, nas expressões dos olhares, no excesso de cores, nos escritos intitulado, enunciando e complementando algumas obras; na decoração de paredes e pisos, no excesso de ornamentos, na perspectiva trabalhada sob a

forma de planos superpostos, no primitivismo do desenho e na desproporção de algumas figuras (Fig. 136).



FIG. 136 - "Auto-retrato" (A.s.t., 145 x 110 cm, 1986).

Por meio do exame dos auto-retratos, como vimos, percebe-se o conflito que foi para Konstantin a questão da sua identidade. O pintor expõe nesses quadros toda a sua perplexidade diante de suas identidades que a nosso ver eram contraditórias. Ao chegar a Montes Claros, uma cidade no interior do Brasil, vindo da Europa, se depara com língua e cultura diferentes daqueles que deixou no seu país de origem; ao longo de sua vida essas visões diferentes se deslocavam na sua percepção dificultando sua compreensão de si mesmo. Ele demonstrou até certa culpa pelo esquecimento de suas raízes búlgaras, coisa que como tentamos mostrar, não aconteceu, por outro lado, ele demonstra também na mesma série dos auto-retratos, uma identificação muito grande com a cultura brasileira que passaremos a analisar em seguida.

6.2. Sobre a carnavalização nos auto-retratos de Konstantin:

Analisaremos agora a relação do corpo do artista com a obra, com o espaço e com o seu mundo, assim abordaremos de forma geral os 74 auto-retratos de Konstantin mostrando aspectos da crítica que aparece nos seus quadros em relação à sociedade em que ele vive.

Parece-nos interessante fazer uma volta no tempo e lembrar como era Montes Claros na época em que Konstantin era pequeno. De acordo com Pierre Santos (1990, p. 14), em 1933, ano em que o artista chegou ao Brasil, Montes Claros era uma pequena cidade perdida no agreste mineiro, com um quinto da população que tem hoje. Suas críticas começam, portanto pelos usos e costumes com os quais conviveu, pelos tipos que conheceu, pela história da vida cotidiana que presenciou, pelo anedotário, pelas lendas, pelo folclore, pelos aspectos da vida religiosa, tudo isso serviu de motivo para os seus quadros.

Procuramos analisar e comparar os auto-retratos, observando como Konstantin se retratou quanto aos aspectos - partes do corpo expostas, tipos de vestimentas, posição que ocupa no espaço do quadro e se sua figura aparece sozinha ou acompanhada - são detalhes fundamentais que se diferenciam da maioria dos auto-retratos. Percebemos que o artista foge aos cânones da arte clássica e das formas mais comuns de auto-retratos normalmente abordados pela maioria dos artistas e apresenta-se: de corpo inteiro, gesticulando com as mãos, sem roupa, deitado, de costas, de lado, de cabeça para baixo, voando e ainda de outras maneiras irreverentes ou inusitadas que o diferenciam dos demais artistas dentro da história do auto-retrato.

Konstantin deve, a nosso ver, ser analisado principalmente sob a ótica do grotesco de Bakhtin, porque de acordo com Sodré, (2004) o grotesco de Kayser é cristão, ele se esqueceu do aspecto pagão quando analisou o grotesco, por esse motivo, parece-lhe que Bakhtin amplia o sentido do grotesco quando se volta para a carnavalização.

O escritor francês Rabelais (1483-1553) encontrou nas festas populares, no carnaval medieval a liberdade de expressão, “que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKTIN, 1993, p.09). Konstantin, através de sua pintura também buscou essa liberdade de expressão, sentindo-se à vontade para usar a sua figura, colocando-se à frente de situações incomuns, ou para representar as desigualdades nos acontecimentos humanos.

Nos 74 auto-retratos de Konstantin encontramos a carnavalização sob dois aspectos. O primeiro é a carnavalização do próprio auto-retrato, o segundo das situações sociais.

O artista carnavaliza o auto-retrato desconstruindo toda concepção clássica desse gênero de pintura e apresenta uma diversidade de poses e situações em que a sua figura se encontra.

Pode-se ver aqui todo o jogo carnavalesco descrito por Bakhtin (1993, p. 07) quando analisa as formas e imagens da festa popular em Rabelais. Diz ele que o sistema de imagens das festas populares tem no carnaval sua representação mais perfeita. Dentro deste sistema, o

rei, representação máxima do poder, era o bufão eleito pelo povo e escarnecido pelo próprio povo.

Durante a festa começa-se por vestir o bufão com as roupas e aparatos reais e no final quando seu reinado termina, ele se disfarça novamente, com as roupas de bufão. Encontramos nos auto-retratos de Konstantin elementos desse sistema de imagens, como o destronamento e a mudança de roupas. Na verdade o que se pode aferir tanto nas festas populares da Idade Média quanto nas imagens dos auto-retratos de Konstantin é que ambos fazem um jogo simbólico dirigido contra a autoridade suprema, no caso de Rabelais o rei, no caso de Konstantin as instituições político/sociais e religiosas de seu tempo.

Neste conjunto, o auto-retrato do artista, que deveria ser a imagem principal, ou seja, “o rei”, encontra-se muitas vezes em segundo ou terceiro plano e até mesmo nem aparece no quadro, como em um deles onde apenas o título da obra é que indica ser um auto-retrato, como vimos na fig. 126.

No carnaval o traje faz parte da fantasia, Konstantin brinca com aquilo que deveria ser simbolicamente a roupa do rei, tornando a figura mais jocosa. Nesses auto-retratos o artista se apresenta de corpo nu ou vestindo calça jeans e camiseta e até de pijama. A vestimenta é um elemento que reforça a figura carnavalesca do bufão. e dependendo do traje, torna a figura ainda mais cômica.

Acreditamos que Konstantin foi o próprio bufão em seus auto-retratos, tentando mostrar a verdade através do riso. Baktin (1993, p.80) quando analisa a cultura popular da Idade Média e esclarece a importância da figura do bufão, que é aquele que traz o riso para a platéia e que esse riso era uma forma não opressiva de dizer a verdade.

Na sua obra sobre Rabelais, Baktin comenta, ainda, sobre o riso no Renascimento diz ele que (*Ibidem*):

O riso possui um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas fundamentais através das quais se expressam o mundo, a história e o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe nele uma forma diferente, mas não menos importante (talvez mais) que o ponto de vista sério: só o riso, com efeito, pode captar certos aspectos excepcionais do mundo.

É por meio do riso que Konstantin faz as críticas da sociedade em que viveu. Seus quadros mais parecem uma “janela” em que assistimos diversos carnavais onde personagens

mascarados nos mostram a verdade por meio do riso, um grotesco da própria vida cotidiana que pode ser contemplada, refletida ou nos fazer rir.

Ao observarmos os quadros de Konstantin, penetramos não só no seu universo pictórico, mas também em um outro universo que se constrói a partir do momento que avançamos o nosso olhar na tela. Para Oswaldo (**Estado de Minas**, 19 jan.1984) Konstantin mostra através do riso, até situações trágicas:

A “Desautoretratology” do artista de Montes Claros como ele a denomina vai se tornando touromaquia, na qual Konstantin transforma pincéis em bandeirilhas e toureia a si próprio, enquanto criador é tema da criação.

Desnudando-se, assume o risco do toureiro. Ao se “Desautoretratar”, libera e projeta o seu universo de mitos e emoções, numa luta em que não perdem autor e personagem consubstanciados na mesma pessoa, mas vence a pintura, um trabalho forte, irradiante de energia vital. Assim como os movimentos do matador estão além do balé, o humor de Konstantin desvenda, por trás de situações bizarras, uma insólita tragicomédia, de que cotidianamente participamos e na qual o toureiro avança para uma grande performance.

Konstantin também carnaliza em seus quadros o cotidiano e o imprevisto como podemos perceber nas cenas de um velório na (figura 137), ou no homem crucificado no meio da rua (figura 138), em atitudes insólitas e inesperadas como urinar junto com o cachorro, encontrando uma forma alegre de expressar coisa simples ou até mesmo triste.

Para Bakhtin “Os gracejos e alegria opõem-se às idéias sóbrias e sérias; o ordinário e o cotidiano, ao imprevisto e ao estranho; as coisas materiais e corporais, às idéias abstratas e elevadas” (1993, p. 205)



FIG. 137 - “Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível)”.

(A.s.t., 155 x 220 cm, 1986).

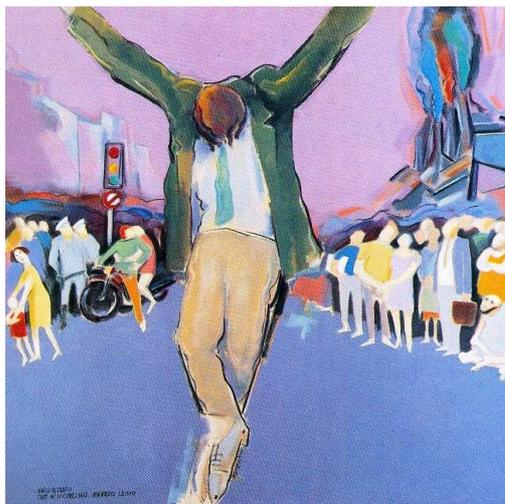


FIG. 138 - "Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo" (A.s.t., 160 x160 cm, 1986).

Também percebemos na pintura de Konstantin essa relação do grotesco e a carnavalização através do gosto popular, de características do mineiro barroco e até a própria figura do artista que se mostra fantasiado e mesmo brincalhão. Nas obras a seguir detectamos o gosto popular que se aparece nos cenários como o banheiro de decoração simples (Fig. 139) e o elefante de traseiro virado para a porta (Fig. 140) e as vestimentas de cores saturadas, com excesso de mistura de tramas e textura, características que enfatizam essa carnavalização (Fig. 141).

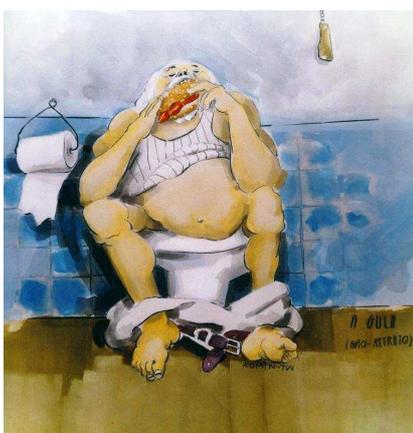


FIG. – 139 “A gula (Auto-retrato)- (série 8 pecados capitais)” (. A.s.t., 160 x 160 cm, 1999).

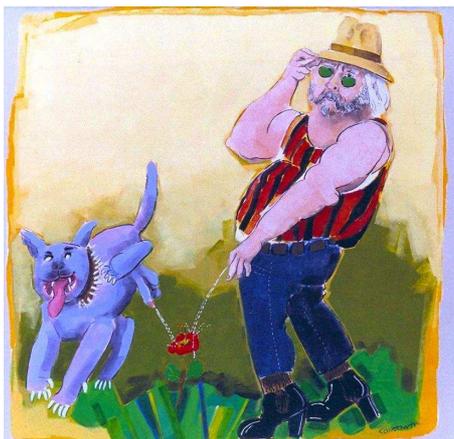


FIG. 140 – “Auto-retrato com Tião, meu cão fiel.” (A.s.t., 160 x 160 cm, 2005).



FIG. 141 – “Auto-retrato com Galileu e meu sabe tudo” (A.s.t., 160 x 120 cm, 1999).

Até mesmo a sua rotina de pintor torna-se cenário para o riso como no quadro a seguir. Vemos a pintura como um desenho animado, o artista se projeta no chão de seu ateliê, descansando ao lado de um gato, em meios aos quadros, livros, um galo e uma galinha (Fig. 142).

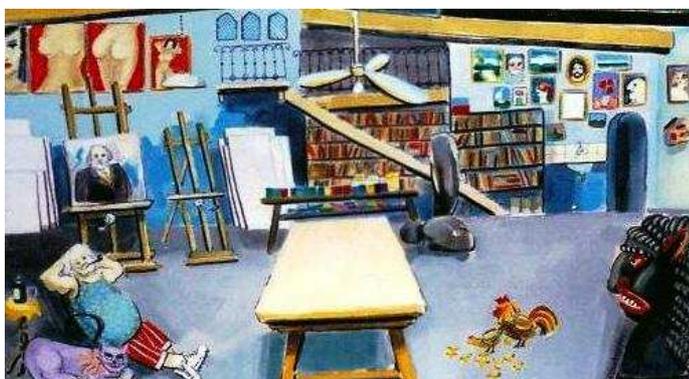


FIG. 142 – “Auto-retrato com Galileu, Amélia, Pavarotti e filhos em meu ateliê e meu sabe tudo” (A.s.t., 60 x 120 cm, 2004).

Nos auto-retratos de Konstantin também percebemos a carnavalização sobre os aspectos religiosos, ele retrata algumas características que são muito comuns em Minas, como: São Francisco (Fig. 143), a Ceia (Fig. 144) e anjo barroco (Fig. 145). Parece a

manifestação do riso feliz, que de forma cômica pode informar de maneira mais simples, sem a intenção de ridicularizar, mas de fortalecer a mensagem de maneira lúdica.

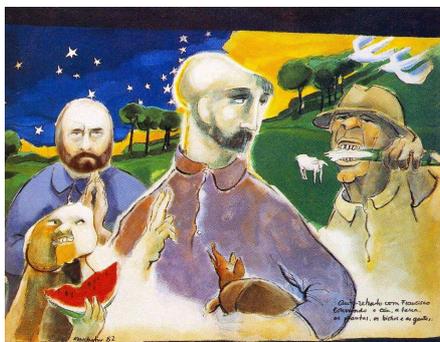


FIG. 143 – “Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.”. (A.s.t., 110 x 140 cm., 1982).

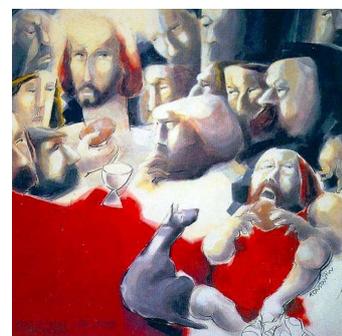


FIG. 144 – “Auto-retrato com Judas e seus amigos”. (A.s.t., 100 x 100 cm., 1983).



FIG. 145 – “Auto-retrato imitando querubim – para Yedde”. (A.s.t., 120 x 85 cm. 1987).

A figura do próprio artista é representada de forma carnavalesca, como um personagem de teatro de praça pública ele se mostra nu, de camiseta, fantasiado, de cabeça para baixo (Fig. 146) e até um manequim-pintor (Fig. 147).



FIG. 146 – “Auto-retrato com Verônica e Quita” (A.s.t., 150 x 100 cm. 1985).

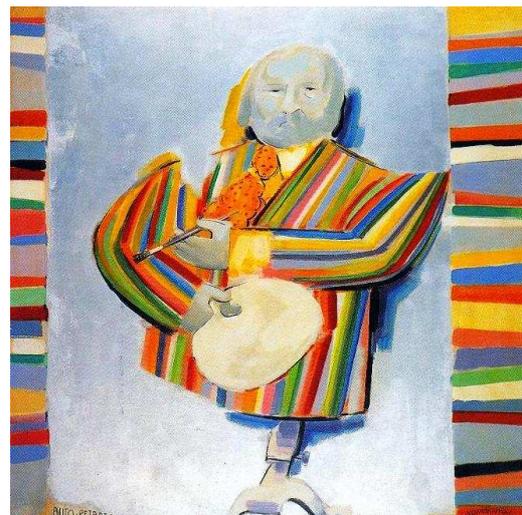


FIG 147 - “Auto-retrato” (manequim) (A.s.t., 130 x 130 cm. 1985).

6.3 Relação do corpo com atitudes de rebaixamento: aspectos do corpo grotesco nos auto-retratos de Konstantin.

È interessante observarmos os auto-retratos de Konstantin, sob a questão de como o artista trabalhou a figura do corpo. Nessas telas percebemos que nem sempre ele aparece sozinho e que nenhum quadro, apesar de ser auto-retrato, é igual ao outro.

O próprio artista declara em entrevista o seu interesse pela representação do corpo:

Cada pintor tem uma temática predominante. Em geral surge espontânea e inconscientemente, penso que pela facilidade que ele encontra na sua representação sobre a tela. No meu caso, eu acho que tenho muita facilidade para desenhar o corpo humano, talvez por ser médico. Sinto-me atraído para desenhar o corpo humano do que árvores, flores e barcos. (MOTA, Pascoal; BERNADETTE, Ione. Estado de Minas, 198-).

De acordo com Bakhtin, na base das imagens grotescas está embutida uma concepção muito particular do corpo e dos seus limites. (1993, 278) Diz o autor que as fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos se encontram muito longe das imagens clássicas

e naturalistas. Ele comenta que a representação grotesca do corpo e da vida dominou a literatura escrita e oral durante milhares de anos. Na verdade podemos ver esse fato também nas artes plásticas, se observarmos as artes dos povos primitivos, e as manifestações de arte étnica e até mesmo na modernidade.

Nesta série pictórica, Konstantin retratou não apenas a sua fisionomia, mas todo o corpo lançando sua imagem em situações que dificilmente encontraríamos em outro trabalho pictórico. Acreditamos que o corpo, suas ações e reações têm grande importância para o artista como uma forma de reflexão. É através da imagem de seu corpo, que o artista irá mostrar suas idéias como: o prazer de comer, a admiração, a prepotência, a vaidade, o pensamento, a gula, o susto, o exibicionismo, a valentia, a fragilidade, a cumplicidade, a ironia e a fecundidade. Essas idéias de Konstantin pintando a imagem de seu corpo podem ser situações vividas ou, na maioria das vezes, apenas imaginadas.

O corpo como representação da idéia e da reflexão é explicada por Merleau-Ponty (1999, p. 269) quando afirma:

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho que um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em idéia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade. (grifo nosso)

Neste aspecto, o corpo de Konstantin em suas telas não serve apenas para mostrar a experiência do que ele viveu como também ser o objeto de situações que o artista apenas pensou, porque “o corpo é para alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente” (*Idem*, 1978, p. 99).

Konstantin também retrata as necessidades naturais, sua fantasia sexual, o coito, a higiene pessoal como formas simultâneas de transformação, como se matasse o antigo dando lugar ao novo, segundo Bakhtin (1993, p. 19), e perceberemos imagens que são ao mesmo tempo dramáticas e alegres, e acreditamos que é aí que se processa a transformação. Para nós, o artista, faz uso do princípio material e corporal representado junto ao grotesco; mostrando-nos o rebaixamento e a negação, como um elo entre as questões corporais e o cômico, mostrando-nos o trágico misturado a um “conjunto alegre e benfazejo” (*Ibidem*, p.17).

Em entrevista, durante uma das suas exposições, o artista explica porque de após pintar Santos, São Francisco e Cristo, ele passou a pintar a própria imagem:

Parei e a luz se fez, descobri que me gostava, me admirava, revelei-me um grande narcisista, e passei a fazer auto-retrato. É, pode ser uma explicação, mas não é bem assim. Acontece que eu tento representar a natureza e os acontecimentos humanos, em muitos dos quais a minha figura me parece a melhor forma de expressá-los, porque sou eu mesmo que pinto. Sinto-me à vontade, utilizando o auto-retrato para dar mais agressividade à situação que quero transmitir. (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984-, grifo nosso).

No entanto, percebemos que para Konstantin, retratar seu corpo, não é uma questão de estar apaixonado por ele mesmo e nem um jogo narcisista. Em muitos de seus quadros ele se projeta em cenas ridículas, trágicas e principalmente grotescas, e é aí que ele não se constrange em revelar as diversas possibilidades de ações que o corpo faz ou permite além de representar atitudes que só mesmo através da pintura seria possível visualizarmos como: voar, tornar-se bicho ou manequim.

Consideramos a crítica de Sebastião apropriada neste sentido, quando analisa algumas telas da série do artista:

Não existe narcisismo no sentido bom de gostar de si mesmo - e sim uma inteligente revelação sobre o cotidiano. Konstantin é igual a todo mundo quando experimenta o absurdo, cômico ou cruel que atravessa o dia-a-dia da sociedade brasileira. (Estado de Minas. 16 Abr. 1991 p. 08).

Para o artista, sua figura é o ator de muitas paródias que podemos ver o seu corpo representar. Ele é aquele que reza, torce, bebe, arrota, fica inibido, se exhibe e se constrange, senta no trono, no vaso sanitário, faz pirueta, é testemunha, é ator, vira bicho, deseja a Marilyn Monroe, engravida a esposa e fica nu junto às viúvas de Picasso.

Seus auto-retratos nos remetem ao grotesco, nessa mistura de caricatura, deformação, atitudes ridículas, trágicas, carnavalescas, cômicas, absurdas e mesmo cruéis podendo até gerar uma desestabilidade no espectador. Essa desestabilidade surge na medida em que exigimos normas ou regras na análise dos 74 auto-retratos, como se todos estivessem dentro

de uma mesma fôrma, o que mais uma vez nos faz encontrar semelhanças com Rabelais, conforme explica Baktin ao analisar a obra desse escritor (*Ibidem*, p. 02):

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscrita ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.

Vimos nesta tese que o nosso pintor pode ser analisado pelo viés do grotesco de diversas maneiras, no entanto o que mais nos chamou atenção na obra do artista, foi a estreita ligação que podemos perceber com a obra de Rabelais descrita por Baktin relativamente aos cânones que este autor estabelece em relação ao corpo com as atitudes de rebaixamento, que Baktin diz ser o aspecto mais característico do que ele como já vimos, chamou de “realismo grotesco” (1993, p. 17).

Para Baktin (*Ibidem*, p. 18), o traço que sobressai no grotesco é a “*degradação*, ou seja, a transferência para o plano material e corporal do elevado, espiritual, ideal e abstrato. No entanto, diz ele, a degradação do sublime não tem um caráter apenas formal, os termos alto e baixo indicam apenas lugares: alto seria o céu, e baixo se refere à terra, no seu sentido cósmico. Rebaixar significa tornar mais próximo da terra, no seu sentido literal; degradar significa entrar em relação com toda a parte inferior do corpo. O riso popular, diz Baktin, esteve sempre ligado ao material e ao corporal. O que há de positivo nessas concepções é que o corpo e a vida corporal adquirem um caráter cósmico e universal, o portador desse princípio material e corporal, não é um ser apenas biológico, nem um burguês egoísta, mas o povo que se renova constantemente. Os festejos carnavalescos, são relacionados com a renovação do mundo são festas em que o cósmico, o social e o corporal estão ligados de forma alegre e benfazeja.

O autor destaca o predomínio, na obra de Rabelais, “do princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da satisfação das necessidades naturais da vida sexual.” São essas características que, também reconhecemos na obra de Konstantin e que passaremos a analisar a seguir.

Antes de iniciarmos nossa análise convém apresentarmos algumas características que Baktin ressalta nas representações do corpo no grotesco. Diz ele que o corpo grotesco se caracteriza pelo exagero, que chega a tomar proporções fantásticas. Algumas partes do corpo

são realçadas em detrimento de outras que não interessam. No rosto, por exemplo, só interessam a boca e o nariz, esse último considerado um símbolo fálico. O grotesco se interessa também por tudo que sai do corpo, ou que entra, unindo dessa forma o que está dentro com o que está fora do corpo: outros corpos e o mundo natural. Interessa-lhe também os atos corporais, o comer, o beber, as necessidades naturais, enfim, todo tipo de excreções que o corpo produz, a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, a morte, etc. em tudo isso, o princípio e o fim da vida estão profundamente unidos.

Dentre os 74 auto-retratos, 19 retratam cenas relacionadas às necessidades naturais, aproximadamente 25% desta série. Algumas são atitudes corriqueiras como: comer, beber e tomar banho; outras são atitudes que quase todos ao praticarmos, buscamos certa reserva, no sentido de evitar constrangimento, como: limpar o nariz com o dedo, soltar pum, copular, defecar e urinar.

De acordo com a estética do grotesco, as necessidades naturais são vistas como uma forma de rebaixamento e negação mostrando o corpo e dando ênfase aos orifícios e às suas partes protuberantes como: a boca, o nariz, os seios, o falo, o ventre, as partes genitais e a língua, todos, quase sempre, de forma exagerada e caricata.

Dividimos a análise dessas 19 obras conforme as atitudes representadas: beber, comer, limpar o nariz, copular, soltar pum, tomar banho, defecar e urina que analisaremos separadamente.

Beber:

Ingerir líquidos ou alimentos é uma atitude realizada pelo corpo que pode oferecer muitas interpretações na questão do grotesco, é algo entrando no corpo, conforme diz Bakhtin (1999, p. 23), “O mundo penetra nele, ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo”. Na série de auto-retratos, encontramos 4 telas que representam esta ação: “Auto-retrato lutando com o anjo” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1982), (Fig. 148); “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)”, (A.s.t. 130 x 130 cm, 1983), (Fig. 149); “Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão)”, (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983), (Fig. 150) e “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado”, (A.s.t. 130 x 130 cm, 1983), (Fig. 151).



FIG. 148 – “Auto-retrato lutando com anjo”
(A.s.t., 130 x 130 cm. 1982).

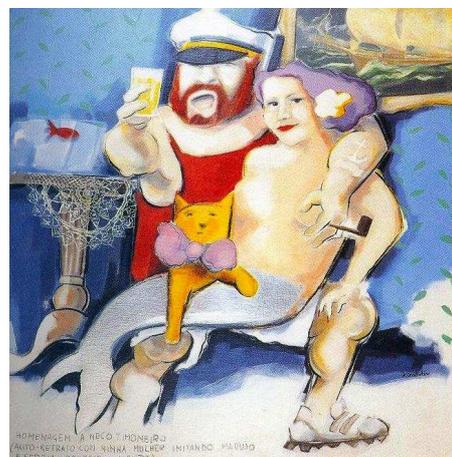


FIG. 149 - “Homenagem a Neco Timoneiro
(Auto-retrato com minha mulher
imitando marujo e sereia respectivamente)
(A.s.t., 130 x 130 cm. 1983).

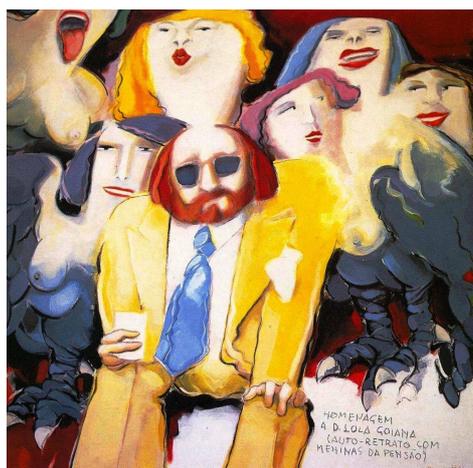


FIG. 150 –“Homenagem a D. Lola Goiana
(Auto-retrato com meninas da pensão)”
(A.s.t. 130 x 130 cm, 1983).



FIG. 151 -“Auto-retrato com minha mulher
e um menino de rua em dia de feriado”,
(A.s.t. 130 x 130 cm, 1983).

Nestas 4 telas, encontramos a ação de beber com significados diferentes. Na tela “Auto-retrato lutando com o anjo” (A.s.t.130 x 130 cm, 1982), (Fig. 148), encontramos na parte superior, no céu, o artista lutando com um anjo de asas douradas, na parte inferior, na terra, vários rostos, bocas, narizes pontiagudos, língua de fora, copos e garrafas de bebida. A tela dividida ao meio no sentido oblíquo, mostra o conflito do artista, entre o prazer, de beber com os amigos no Bar Lucas, em Belo Horizonte e a condenação. Situação que o próprio artista explica:

É um auto-retrato no Lucas, lutando com um anjo. Lucas era um barzinho mal-afamado, num edifício chamado Maleta, lá em Belo Horizonte. Era um antro de bichas, lésbicas, maconheiros, de tudo o que a gente possa imaginar. Hoje em dia, não é mais assim, já esta meio decadente. Eu gostava muito do Lucas. O anjo com o qual estou lutando, deve ser a minha consciência. . (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

Encontramos nesta tela a expressão usada por Bakhtin (1993, p.17), de que o grotesco transforma o que está a sua volta, isto acontece na medida em que um objeto está sendo “eliminado” enquanto o outro está “nascendo”, é o jogo, como na tela da Figura 148: a culpa versus o desejo de estar bebendo como os amigos.

No quadro referente à Fig. 149, “Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)”, encontramos a representação de um marinheiro com todos os ícones que compõem a imagem deste personagem: boné, camiseta, cachimbo, bebida e sereia. A figura feminina e delicada contrasta com a atitude grosseira do marinheiro, que carrega na mão um cachimbo e na outra levanta o copo de uma bebida amarela como se estivesse acabado de beber. O grotesco está presente no aspecto grosseiro do marinheiro, no seu gesto espalhafatoso, e no “corpo bicorporal” da sereia (*Ibidem*, p. 278).

Percebemos, nesta obra, que o artista trabalhou a imagem do marinheiro com todos aqueles ícones que poderíamos identificar tal figura. Destacamos o comentário de Konstantin sobre a obra:

Esse aí é hipotético é o meu anseio, um sonho antigo de ser marinheiro. Minha mulher seria, também, uma sereia dos meus sonhos. Ela não queria figurar pelada, de jeito nenhum, acha o cúmulo do absurdo. Então, tive que colocar esse gato, para ficar tapando as partes dela e a mão com cachimbo, para tapar as outras partes. (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

Já o quadro da Fig. 150, “Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão)”, a atitude de beber está relacionada à situação de reforçar o que o próprio título da obra diz: “Homenagem a D. Lola Goiana”. O artista afirma que esta senhora foi uma cafetina muito respeitada e ele se coloca junto às meninas do bordel homenageando a falecida. O grotesco está presente nesta tela em muitos aspectos: nas figuras híbridas (harpías), bocas arreganhadas, língua de fora, seios volumosos. Também vemos a eliminação e negação das convenções sociais como, cafetinas são figuras rejeitadas socialmente, dificilmente recebem homenagem. Mas o artista ainda conta a história desta senhora, que apesar de seus parentes serem religiosos ela era uma cafetina de atitudes nobres, e mostra-nos o contraste:

Dona Lola era dona de uma pensão de mulheres, e que dizia ser de Cuiabá. Era uma dama muito compenetrada, muito Feia e respeitada, e que tinha um tio bispo, um irmão padre, e uma irmã freira. Ela pegou uma doença venérea, e apresentou todo aquele quadro de evolução sífilis. No terceiro estágio da doença, começou a ficar meio perturbada, maltrapilha, perdeu a noção de alguns valores, jogava dinheiro fora, só que, naquela época, não era lixo que é hoje. Acabei internando D. Lola na Santa Casa, e tratei dela durante bastante tempo, até sua morte. Eu gostava muito daquela senhora, ela era uma pessoa realmente diferente; em muitas ocasiões, percebiam-se nela atitudes bastante nobres. Talvez fosse mesmo sobrinha de bispo.... (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

No quarto e último quadro, sobre a atitude de beber, temos a Fig. 151, “Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado”, é uma crítica e denúncia à influência de produtos estrangeiros no Brasil. A comemoração do “Dia de Tiradentes” que visa lembrar a Proclamação da República, ação política que nos libertou do regime monárquico, mas a tela também mostra a cena em que o brasileiro ainda se encontra dominado, pela invasão de produtos estrangeiros, consumindo-os ostensivamente. O auto-retrato do artista mostra o grotesco através da figura de um homem com características populares, camiseta do flamengo, gestos exagerados, boca aberta como se estivesse arrotando a bebida.

De acordo com Bakhtin (1993, p. 245), o comer, beber e engolir “são as manifestações mais importantes da vida do corpo” e estão presente no grotesco. O autor ainda completa: “As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo”.

Comer:

A ação de comer é tratada em 5 telas de Konstantin: “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1983), Fig.152; “A ceia.” (A.s.s.t., 80 x 160 cm, 2005), Fig. 153; “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha” (A.s.t., 139 x 145 cm, 1984), Fig.154; “Auto-retrato com minha mulher (comendo pequi)” (A.s.t., 160 x 110 cm, 2005), Fig. 155; “A luxúria - Auto-retrato com as viúvas de Picasso” (A.s.t, 160 x 200 cm, 2006), Fig.156 e “Auto-retrato com Marylin Monroe imitando Jonas”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985), Fig. 157.



FIG. 152 - “A ceia.” (A.s.t., 80 x 160 cm, 2005).

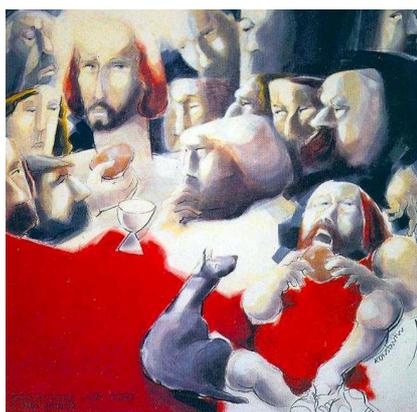


FIG. 153 - “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (. A.s.t., 100 x 100 cm, 1983).

As fig. 152 e 153 tratam da cena “A última ceia”, acontecimento bíblico que narra o último dia em que Cristo comungou com os apóstolos, comendo pão e bebendo vinho.

Na fig. 153, “A Ceia”, Konstantin se apresenta de barba branca, observando aqueles que dão as costas para Jesus. Nesta cena não encontramos características grotescas, opondo-se à figura 16 que retrata a negação, como um dos aspectos mais grotesco da obra, pois, o artista, situado em primeiro plano coloca-se de costa para o Cristo, negando toda circunstância religiosa.

No quadro realizado em 1983, fig. 153, vemos apenas dois personagens segurando um pedaço de pão, Cristo e Konstantin. O primeiro, apresenta o alimento diante dos discípulos, enquanto Konstantin, (primeiro plano à direita) devora o pão que é cobiçado pelo cachorro que está ao seu lado. Em toda cena, enquanto os participantes voltam a atenção para Jesus, num sentido espiritual, de contemplação do ato; o artista assume uma atitude materialista, de saciar a sua fome, de encher a barriga. Neste sentido percebemos as características da negação, presente nesta cena: espiritual x material, Cristo e discípulos x Konstantin e o cachorro, alimento espiritual x encher barriga, atenção x desatenção. Konstantin fez um comentário sobre a tela, afirmando:

Bem, no “Auto-retrato com Judas e seus amigos”, o elemento que une a minha figura com as outras é exatamente o pão. Cristo está segurando o pão, e eu também. Mas, esse pão tem um significado totalmente diferente para mim, e para o cachorro que está ali olhando. Os discípulos estão vendo o pão como uma coisa espiritual, algo para ser venerado, um objeto transcendental, e para mim, o pão é apenas pão, que enche a barriga. Então, o mesmo anseio que eles têm de admirar, de sentir o pão que Jesus está segurando, o cachorro tem em relação a mim. (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

Na tela Konstantin não se constrange diante dos discípulos cristão que circundam a figura de Cristo. Percebemos também nesta cena o corpo grotesco ligado às necessidades materiais, de “matar” a fome, mostrando uma boca que devora e engole. Esse aspecto de figura devoradora apresenta-se no próximo quadro (Fig. 154).

Nesta tela, “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha”, Konstantin trajando uma camiseta, posa ao lado de Darcy Ribeiro vestido de Imperador. O primeiro devora a manga, já o segundo, apenas segura a fruta enquanto olha para Marilyn Monroe, tudo isso acontece no quintal da casa de Mestra Fininha, mãe de Darcy.

Aqui vemos a figura grotesca do artista, caricato e deformado, sentado no chão. Para ele comer a manga é mais importante do que as figuras de Darcy Ribeiro e Marilyn Monroe. A grosseria dessa atitude, o artista que despreza os demais componentes “famosos” em favor de saciar a vontade de comer manga é a existência da negação. Essa, faz parte do grotesco na

medida em que ela transforma o que está a sua volta, mostrando uma inversão, ela aniquila um objeto, enquanto enaltece o outro.

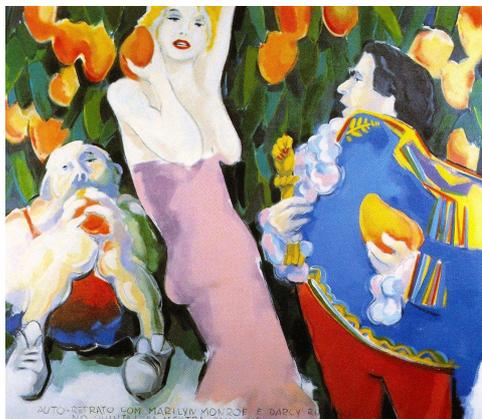


FIG. 154 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha”
(. A.s.t., 139 x 145 cm, 1984).

O artista comenta sobre essa tela, dizendo:

Ah, sim! Esse negócio de auto-retrato com Marilyn Monroe e o Darcy é o seguinte: O que há mesmo de mais importante são as mangas do quintal da Mestra Fininha, mãe do Darcy, que, naquela nossa época de meninos eram as maiores, as mais bonitas e gostosas de Montes Claros.

Quando menino, e ainda hoje, eu penso que tudo o que é grande, colorido, lustroso, bonito e gostoso é coisa de rei. Imagino que o Darcy tenha a mesma opinião e que essa idéia dele de querer ser Imperador do Brasil deve ter surgido pela mesma razão.

Como não Existe Imperador sem súdito, eu me emprestei para isso, e no quadro, estou comendo manga. Já Marilyn Monroe entra nessa porque como diziam, era a deusa do sexo, o símbolo sexual, uma coisa especial, e não sei o que mais, e que não era negócio pra qualquer um, a não ser para imperador, e imperador que se preza não deve comer manga, comida de plebeu. . (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

Ainda sobre a necessidade de comer, temos as obras “Auto-retrato com minha mulher (comendo pequi)”, (Fig. 155) e “A luxúria - Auto-retrato com as viúvas de Picasso”, (Fig. 156).

No primeiro quadro, vemos o artista e sua esposa, ambos com a aparência de velhos, mas vestem roupas joviais e ela se encontra grávida. Aqui, percebemos o grotesco em dois sentidos: no modo pouco habitual de pessoas idosas se vestirem e na mulher velha e grávida, mostrando-nos a transmutação, em que o velho dá lugar ao novo. Esta cena romântica nos mostra também: o comer, o crescimento da barriga, o desejo e a valorização do alimento

regional, o pequi⁴¹ - fruto que, conforme a crença popular local é considerado afrodisíaco tanto para estimular a potência sexual como para engravidar a mulher. Nessa obra, encontramos também o exagero, a abundância, o gosto popular na forma de vestir e a renovação, que podem ser explicados pelas palavras de Bakhtin: (1993, p. 12) “Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material é a fertilidade, o crescimento e a superabundância”, aspectos encontrados nesta tela; assim como a permuta entre o velho e o novo, talvez tenha sido por isso que o artista emoldurou a obra com os dizeres: “Montes Claros, nação de sol brilhoso, do pequi, de mulher bonita e homem animoso”.



FIG. 155 – “Auto-retrato com minha mulher (comendo pequi)”
(A.s.t., 160 x 110 cm, 2005).

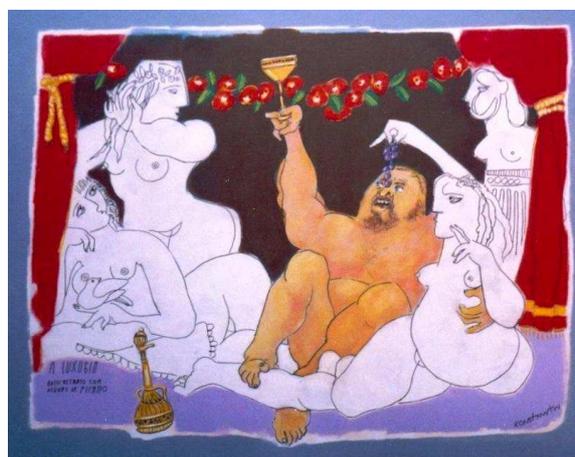


FIG. 156 - “A luxúria - Auto-retrato com as viúvas de Picasso”
(A.s.t., 160 x 200 cm, 2006).

Os corpos grotescos nos oferecem muitas imagens: a caricatura, a deformação, partes salientes, barriga pançuda ou prenha, boca aberta, seios, orifícios e protuberâncias. Para Bakhtin (*Ibidem*, p. 277), os orifícios e as excrescências são os lugares que de comunicação entre dois corpos, “entre o corpo e o mundo, onde se efetua as trocas e as orientações recíprocas”, fator que podemos perceber nas obras acima.

Na figura 156, o artista se mostra nu, circundado pelas viúvas de Picasso, enquanto degusta um cacho de uva. Ele é uma pintura, enquanto elas são desenhos, como se mostrasse dois mundos o real e o imaginário, todos entrelaçados. A obra dá uma idéia de banquete, onde

⁴¹ Fruta nativa do cerrado, que se consome apenas o caroço amarelo.

a taça de bebida e o cacho de uva são elevados, enaltecidos, para depois serem consumidos, através da boca. “O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga [...] O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele parte de si”. (*Ibidem*, p. 245). Na tela, a figura de Konstantin estabelece junto às mulheres de Picasso uma relação de orgia, todos nus, cercados pela comida, bebida e uma garrafa estilo oriental. Os corpos cheios de protuberâncias mostram um emaranhado de carne, braços, seios e pernas que aumenta a dramaticidade da imagem grotesca.

Já no quadro da figura 157, vemos “um peixe – Jonas, alimentando- se” da sereia, que é a Marilyn Monroe; como um corpo híbrido, uma “sereia loira” cujo seu quadril é completado por um grande peixe que a engole, formando-lhe o rabo. É a absorção de um corpo por outro, um devora enquanto o outro é devorado. Esta cena pode ser explicada por Bakhtin (*Ibidem*, p. 23):

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhes e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado [...] um novo corpo.

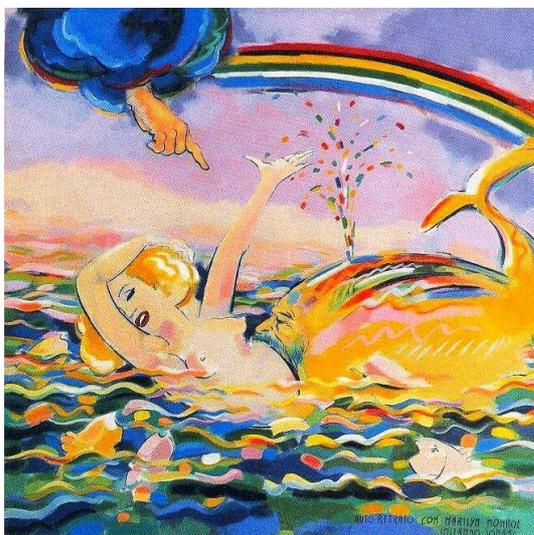


FIG. 157 - “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985).

Esta obra mostra, também, a negação, aspecto do grotesco: esse jogo, do ato de “fazer” e ser punido por ter feito, pois ambos Marilyn e Jonas são encimados por uma “nuvem negra”

e condenados pela grande mão celestial que lhes aponta o indicador. Esta obra está mais associada ao coito que à necessidade de comer. Na opinião do artista, a cena é o coito, da sua imaginação, do tempo que sonhava com a atriz, conforme relata a seguir

Imagine eu, ao lado da Marilyn. Nem sei se ela existiu. Só existiu o cheiro na minha vida. Mas Marilyn Monroe era aquele “trem”, símbolo sexual, todo mundo se masturbava pensando nela. Tem uma foto dela com o vento levantando a sua saia. Aquilo era razão de masturbação dia e noite. Eu era rapazinho quando a Marilyn suicidou-se. Mas no quadro eu estou junto dela. Quer dizer, é uma paixão secreta, e isto é coisa ridícula, uma coisa que não acontece comigo. Mas eu estou lá, perto dela. Aconteceu lá, por Hollywood, que eu não sei nem onde é. Isto não é uma coisa extraordinária? E aconteceu quantas vezes com vocês todos aqui? Acontece com tudo que é gente. (JACSON, Elton; SILVEIRA, Jorge; JÚNIOR, Georgino. Ponto de Encontro: Konstantin Christoff. **Jornal do Norte**. Montes Claros, Minas Gerais, 27, jun. 1987. Caderno 2, p. 2-3.).

As necessidades naturais de nosso corpo podem ocorrer em lugares públicos, como beber e comer, já outras, normalmente, buscamos fazê-la em locais reservados, por serem consideradas íntimas ou até mesmo grosseiras como, limpar o nariz, copular, soltar pum, tomar banho, defecar e urinar. A estética do grotesco busca exatamente esses gestos, por serem rebaixados e chocarem o expectador, afinal, eles infringem uma “ordem”, aquela relacionada aos padrões gerais de conduta social. Por outro lado, o grotesco não deseja apenas agredir, ele também possui um cunho informativo, normalmente são críticas ao poder político e religioso como nas obras de Rabelais.

Acreditamos que é, também, neste sentido, que Konstantin busca trabalhar suas obras. As imagens grotescas são transmitidas pelo próprio ato estampado no quadro, já a mensagem da tela, possui informações diversificadas, às vezes, são críticas ou deboches, denúncias ou irreverência. Como diz Sampaio (Correio, 1997, p. 21): “Com seu olhar silencioso, posto no quadro como um espelho, olha o vazio deste mundo sem sentido e denuncia, sob riso, a tragédia das impossibilidades humanas, insistindo, contudo, na possibilidade do sonho”.

Em alguns quadros, a mensagem do quadro caberá ao espectador desvelar. Vejamos, como exemplo, as telas a seguir, que representam a ação de limpar o nariz: “Auto-retrato com o dedo no nariz” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1984), (Fig. 158) e “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)” (A.s.t., 110 x 110, 1985) – (quadro fechado – Fig. 159 e quadro aberto – Fig. 160).

Limpar o Nariz:

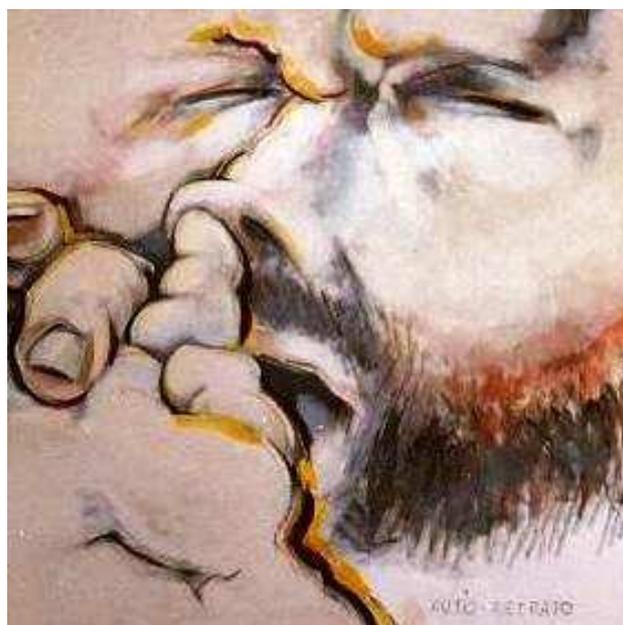


FIG. 158 – “Auto-retrato com dedo no nariz” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1984).

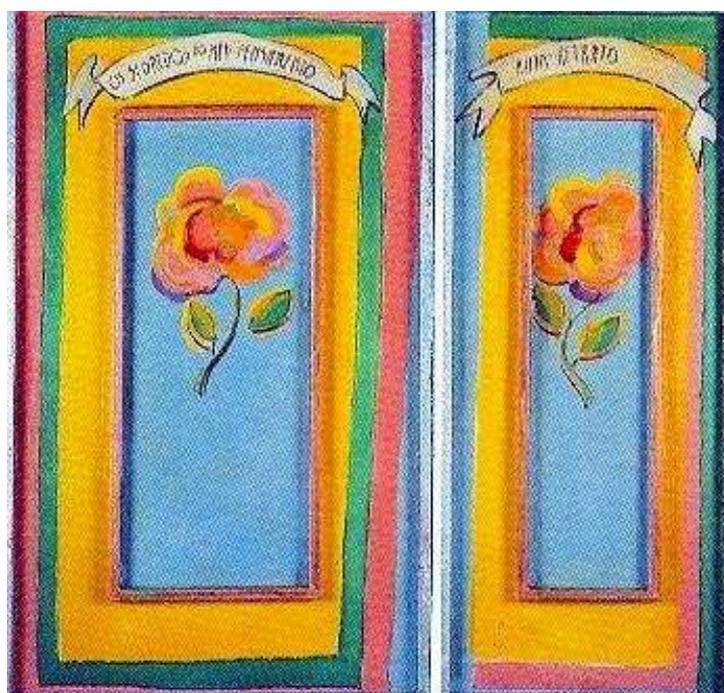


FIG. 159 - “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)”
(A.s.t., 110 x 110, 1985 - quadro fechado).



FIG. 160 - “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)”
(A.s.t., 110 x 110 cm, 1985 - quadro aberto)

Na primeira obra, “Auto-retrato com o dedo no nariz” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1984), (Fig. 158), o artista retrata um close do seu rosto, mostrando o dedo limpando uma de suas narinas. O segundo quadro, “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento” (A.s.t., 110 x 110 cm, 1985), é um tríptico com articulações nas laterais, permitindo que o quadro fique fechado (Fig. 159) ou aberto (Fig. 160).

Essa obra mede 110 x 110 cm, externamente (Fig. 159) subdividida em duas partes fixadas por dobradiças em suas arestas, elas se abrem para lados opostos como janelas. A parte fechada e externa parece um oratório, mas como diz o artista: “O oratório fechado não sugere a surpresa que contém”, (CHRISTOFF, 20, jul. 2005).

Observando o quadro quando é aberto, ele dobra de tamanho em sua horizontalidade passando a medir 110 x 220 cm. (Fig. 160), e é dividido em três partes, da esquerda para direita, a primeira parte, um retângulo (110 x 69 cm) em fundo azul e emoldurado com faixas nas cores rosa e verde e rosa. Esta parte possui na área superior um laço de fita amarela; na área inferior, uma guirlanda de flores no mesmo padrão das flores frontais e, na área central deste retângulo, um texto com os escritos:

Os segredos do meu pensamento

Eu gosto muito de pensar
Quando penso, penso sempre duas vezes.
Às vezes esqueço que pensei
Parece que não pensei

Outras vezes parece que estou pensando e não estou
 Quando penso só uma vez o pensamento nem sempre
 Sai certo e por isso penso sempre duas vezes

Meu pensamento de ouro:
 Tem bons e maus pensamentos

A segunda parte do tríptico, a parte central, medindo 110 x 110 cm, é um quadrado perfeito. Possui no primeiro plano as mãos de uma figura masculina, com o dedo indicador no nariz; no segundo plano, o rosto do artista, caricaturado e em close. Referindo-se a essa parte, o artista esclarece: “O dedo indicador no buraco do nariz parece que ajuda a pensar” (*Ibidem*). No centro temos um rosto em close formado por manchas de cores quase criando nódulos. O movimento da mão que se apresenta frontalmente, paralelo ao rosto e a articulação dos dedos, mostram duas “faces”, a palmar e o rosto do artista, como um conglomerado de nódulos.

Na observação do quadro, percebe-se a contração da musculatura facial e das mãos, gerando forças e um conglomerado de nódulos, o que nos faz lembrar as seguintes observações de Arnheim (1990, p. 202): “O corpo humano produz nós, as articulações são na verdade uma dinâmica de nós” e “[...] as referências ao olhar, ao olfato e ao sorriso – o jogo altamente diferenciado dos dedos pode gerar uma pantomima rica”.

Essa grande massa de “carne” produz áreas semicirculares que provocam vetores e uma movimentação na observação do quadro, demonstrando identidade com o grotesco, em que as protuberâncias são próprias dele.

Já o lado esquerdo desse quadrado, é ocupado com listras horizontais em azul e cinza prata. A terceira parte do quadro é outro retângulo (110 x 41 cm), seria o “fechamento” do tríptico.

Entrevistamos Konstantin para que pudéssemos entender a subjetividade de sua mensagem (CHRISTOFF, 20, jul. 2005) nessa tela:

Estou fechando um livro sobre Rodin quando me deparei com o “Pensador”. Ligado que estava naquela época em temas para auto-retrato, imediatamente surgiram várias idéias motivadas pela escultura. Eu sempre achei que o “Pensador” não pensava coisa alguma, estava ali para ser modelo, esperando o momento de acabar com a posição incômoda em que se encontrava. Veio, então, a idéia de representar-me com a cabeça vazia, cheia do nada, somente tolices que nada dizem.

O título do texto carrega os termos: segredos e pensamento. Segredo, do latim *secretu*, quer dizer uma coisa escondida, secreta, que poucas pessoas sabem. Já o pensamento significa o ato de pensar; para Stratton e Hayes seria “[...] processos cognitivos conscientes” (1994, p. 170).

O artista nos revela os seus segredos através da sua imagem (auto-retrato) com o dedo no nariz, pois ele considera que esta atitude ajuda a pensar.

A aparência externa de um “oratório”, em contraposição ao título “Segredos do meu pensamento”, gera uma expectativa no destinatário que ao abrir o quadro se surpreende ao ver as dimensões físicas da obra se ampliarem e se depara com um texto e uma figura de dedo no nariz, e ali o expectador busca fazer a relação tentando captar a mensagem do artista.

Entendemos que o grotesco existe nessa obra na questão da negação, podendo ser percebida em dois aspectos: a partir da abertura do quadro na parte externa, escondendo o que tem “dentro” e a aparência de oratório que conduz o leitor a pensar que ali poderá haver uma obra com a mesma estética externa, uma imagem sacra ou barroca. Já na parte interna, encontramos o texto com algumas contradições: “pensei” x “não pensei”, “estou” x “não estou” e “só uma vez” x “sempre duas vezes”, parece que tenta negar o que acabou de dizer.

O quadro também enfatiza o rebaixamento, tanto na obra referente à figura 158 como na figura 160, que é uma característica do grotesco. A figura limpando o nariz é uma atitude degradante. Como diz Bakhtin (1993, p.19): “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento”. É isto que percebemos nessa tela, a degradação cheia de surpresas: a associação do ato de limpar o nariz com o pensamento, a imagem grotesca decorada com flores e um texto construído com repetições e variações do verbo pensar que nos induz a concluir pouca coisa dele.

Observamos que o quadro fechado nos induz a abrir as “portas”, permitindo-nos penetrar no interior da obra e descobrir os segredos do artista, mas acreditamos que um dos segredos também poderá ser comum a todos os espectadores: “Enquanto pensamos, tiramos meleca do nariz” (CHRISTOFF, 20, jul. 2005).

Copular:

Essa mesma sensação do inesperado, da negação e do rebaixamento pode ser percebida nas obras relacionadas ao coito. São duas telas, “Auto-retrato com minha mulher

debaixo do espelho” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1985) – (Fig. 161) e o segundo, “Auto-retrato e minha mulher com edredão made in China” (A.s.t., 160 x 110 cm, 2004) – (Fig. 162).

O primeiro quadro, (Fig. 161) é o casal: Konstantin e sua esposa, nus, observando o espelho do teto de um quarto. Espelhos no teto são mais comuns em quartos de Motel, local normalmente freqüentado por casais para manterem relação sexual. Entretanto, não é isto que encontramos na tela, o quarto enfeitado com um tapete Kitsch, de gosto popular, escrito “Boa Noite”, e o espelho emoldurado com florzinhas rosa, provocam-lhes espanto e curiosidade nos visitantes.



FIG. 161 - “Auto-retrato com minha mulher debaixo do espelho” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1985).

Na tela, os dois se observam refletidos no teto, enquanto há certo constrangimento da parte dela, que tapa os seios. Parece que a descoberta do ambiente exótico fez com que o casal esquecesse do próprio motivo de estar ali - manter uma relação sexual. É aí que encontramos a surpresa na obra, a negação relacionada ao grotesco, pois neste ambiente, não ocorreu o coito, e sim a admiração e a perplexidade diante das imagens refletidas no espelho. O aspecto grotesco também está no tratamento dados às figuras corpulentas e na própria situação ridícula que os dois se encontram, inibidos diante do reflexo e espantados com o ambiente exótico.

Destacamos o comentário do artista sobre a obra:

Isso mesmo, inspirado num motel. A minha fisionomia é de um débil mental que está se descobrindo ali, pelado. E minha mulher, de braços cruzados, cobrindo os seios. Por aí você vê que é um casal que não tem experiência da sacanagem de motel. É um espelho que eles nunca viram na vida deles, um espelho em cima do teto. Espelho tem que ser na frente, pra gente olhar a cara, fazer a barba e coisas assim. Em cima da cabeça, ficou um negócio dramático para aquele casal. (JACSON, Elton; SILVEIRA, Jorge; JÚNIOR, Georgino. Ponto de Encontro: Konstantin Christoff. **Jornal do Norte**. Montes Claros, Minas Gerais, 27, jun. 1987. Caderno 2, p. 2-3).

O Segundo quadro que destacamos sobre o coito é a Fig., 162, uma tela de fundo azul, no primeiro plano e na parte inferior a grade branca decorada de uma cama, a seguir um colchão fofo e sobre ele os pés de um casal. Conforme o título da obra é o artista e sua esposa em uma manta importada da China.

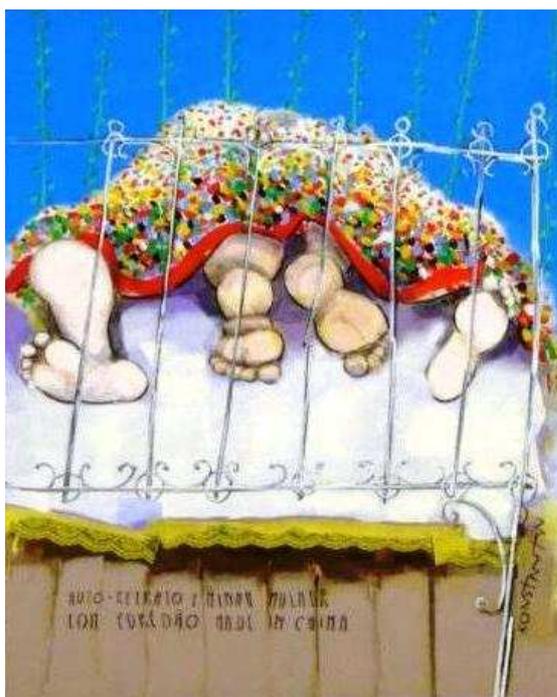


FIG. 162 - “Auto-retrato e minha mulher com edredão made in China”

(A.s.t., 100 x 100 cm, 2004).

A posição dos pés indica o encaixe dos dois corpos, o que está na parte inferior tem as pernas abertas acolhendo o que está na parte superior. Merleau-Ponty (1999, p. 253) afirma que é através do corpo que posso compreender o outro e perceber as coisas. O artista chama

atenção para a coberta estampada, mas, sob este manto está a relação sexual. A imagem da tela e o próprio título sugerem uma relação sexual.

Percebemos nesta tela a relação sexual. Bakhtin (1993, p.23) pode nos explicar sobre o coito e em que aspecto ele está relacionado ao grotesco:

Em tais atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. 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.

A negação está presente, a partir do título, valorizando apenas o edredom colorido e da China. Já o rebaixamento está no próprio ato da relação sexual. Atitudes do grotesco que mostram, explicitamente, a cena que choca e atos que rebaixam.

Tomar Banho:

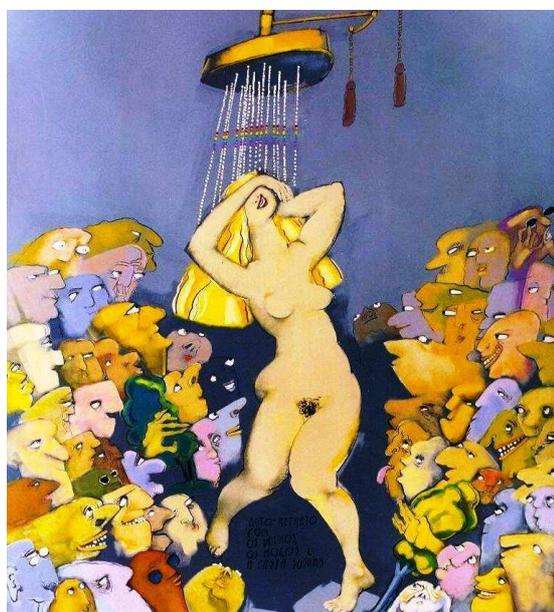


FIG 163 –“Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Susana.”
(A.s.t., 220 x 200 cm 1998).

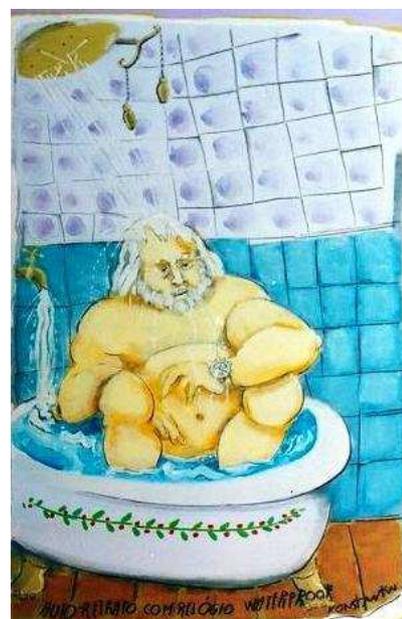


FIG. 164 - “Auto-retrato com relógio waterproof.”
(A.s.t., 160 x 100 cm, 2005)

A ação de tomar banho é retratada por Konstantin em duas telas: “Auto-retrato com moços e velhos e a casta Susana” (A.s.t., 220 x 220 cm, 1998), (Fig. 163) e “Auto-retrato com relógio Waterproof”, (A.s.t., 160 x 100 cm, 2005), (Fig. 164).

O primeiro é a situação de uma mulher nua, sorridente, tapando seus olhos e tomando banho diante dos olhares de aproximadamente 60 rostos. Parece um espetáculo em local público.

Encontramos algumas características do grotesco neste quadro: as cabeças deformadas e caricaturadas, o rebaixamento e a negação. Esta aparece enfatizando os contrários: moços x velhos, pureza x indecência, vergonha x sem-vergonha, vestido x estar nu, mostrar x esconder, alto x baixo, ver x não ver.

Podemos entender melhor a negação através do grotesco rabelaisiano, explicada por Bakhtin (1993, p.360), ele diz que ela não busca anular o objeto, mas sim transforma-lo através do “remanejamento e permutação”.

O rebaixamento, nesse caso, ocorre na própria atitude de tomar banho nua publicamente. Segundo Bakhtin (*Ibidem*, p. 327), o rebaixamento denigre, destrona e destrói.

No quadro referente à figura 164, vemos a caricatura do artista nu, sentado em uma banheira, tomando banho enquanto observa o seu relógio *waterproof*. Esta designação é dada àqueles relógios que possuem máquinas com vedação impedindo-os que fiquem avariados no contato com a água, tornando-se resistentes à água ou à prova d'água.

Nessa obra, encontramos o grotesco a partir da própria figura do artista caricaturada, o corpo nu com excesso de gordura e de protuberâncias. O relógio a prova d'água é conferido pelo personagem que faz do ato de tomar banho um segundo plano. A negação, como aspecto do grotesco, também ocorre nesta tela quando o relógio desempenha um papel mais importante que tomar banho. “A negação remaneja a imagem do objeto denegrado, muda principalmente sua situação no espaço” (*Ibidem*, p. 360). E assim percebemos que o ato de tomar banho mudou, deixou de ser uma função de limpeza para ser uma verificação da resistência do relógio a água. A situação mostrada na tela também enfatiza que nem sempre reagimos da mesma maneira, até mesmo realizando uma necessidade natural do corpo

Soltar gases:

Nosso corpo sofre as impressões externas de tudo que está a sua volta, e, também, as internas daquilo que acontece dentro dele, reage ao espaço que o circunda e a tudo que vê.

Reagimos a tudo que penetra em nosso corpo, como, também, a tudo que sai dele. É o que podemos constatar na obra “Auto-retrato com meu sonho colorido” (A.s.t., 160 x160 cm, 1997), (Fig. 165). O artista representa os gases saindo do traseiro da sua figura, como uma fumaça multicolorida.

Nesta representação grotesca encontramos o rebaixamento através da atitude degradante do personagem liberando gases coloridos de seu traseiro enquanto dorme. Já a negação ocorre em dois aspectos: no leito azul claro e macio que contrasta com “cheiro ruim” dos gases, representado nas cores saturadas, vemos também a imagem do sono tranquilo opondo-se á força da “explosão” desses gases.

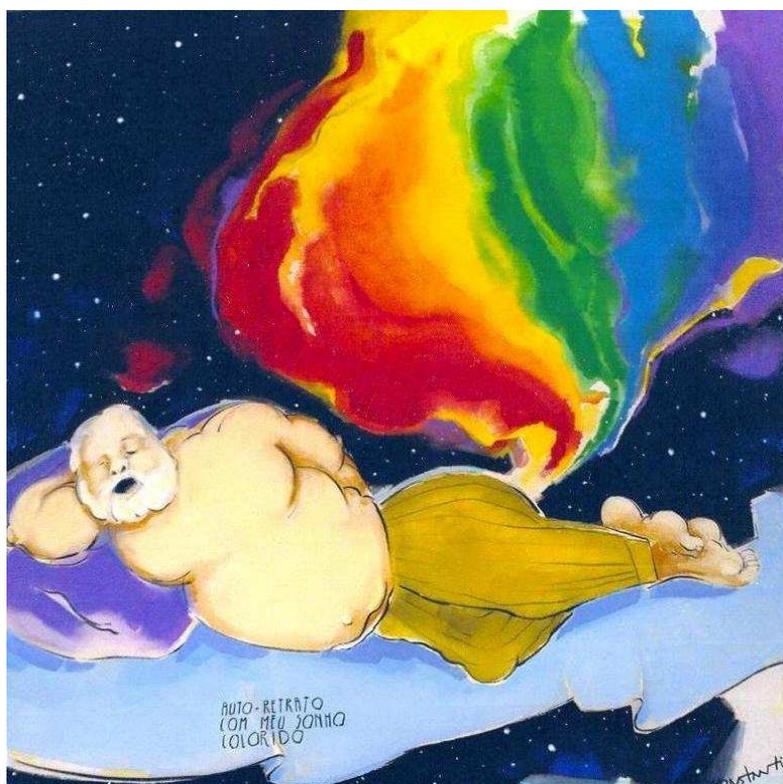


FIG. 165 - “Auto-retrato com meu sonho colorido.” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1997).

Estas características também podem ser encontradas em outras telas de Konstantin que trabalhou as “necessidades naturais” através da atitude de defecar e urinar.

Defecar e urinar:

Estes temas foram retratados nas telas “A Gula” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1999), (Fig.166) e “Auto-retrato com Tião, meu cão fiel” (A.s.t., 160 x 160 cm, 2005), (Fig.167). Os dois quadros mostram o grotesco tanto no rebaixamento quanto na negação, através da eliminação das fezes e da urina. Estes são elementos que possuem um valor de renovação para esta estética do grotesco, pois são coisas mortas que irão renascer por tornarem-se adubo. Essa é a idéia de fecundidade.

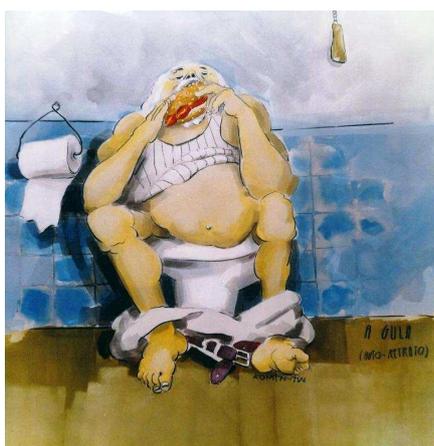


FIG. 166 – “A gula (Auto-retrato)-
(série 8 pecados capitais)”
(A.s.t., 160 x 160 cm, 1999).



FIG. 167 - “Auto-retrato com Tião
meu cão fiel.”
(A.s.t., 160 x 160 cm, 2005).

Conforme Bakhtin (1993, p. 19), rebaixar é degradar, não no sentido destrutivo, e sim “regenerador” e ainda explica: “É ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual realizam concepção e renascimento e onde tudo cresce profundamente”.

Nestas obras percebemos que as partes de baixo são valorizadas, como: as protuberâncias, o falo e a potência sexual. Essa relação do corpo com o excremento ou a urina está para todos nós, embora, seja algo pouco comentado e raramente visto em obras de arte.

Mas, para Konstantin assim como para Rabelais, que foram médicos, os excrementos não lhes são estranhos. Ambos construíram um sentido positivo em relação a essas matérias. “Não nos esqueçamos de que a urina (como a matéria fecal) é aquela matéria que rebaixa e alivia, transforma o medo em riso” (*Ibidem*, p. 293).

Sentimos que os quadros de Konstantin são auto-retratos não só dele, mas de parte do mundo que nos cerca, sua figura é apenas um motivo para nos revelar aquilo que às vezes não víamos antes de conhecer seus quadros. Seu corpo representando os gestos comuns, reais e imagináveis, pode proporcionar ao espectador uma relação de identidade.

Nesse aspecto consideramos que visualizar a série dos auto-retratos de Konstantin é encontrar a sua identidade e também nos identificarmos com as múltiplas facetas com que eles se apresentam. Percebemos que as representações em suas telas não são apenas umas interpretações de atitudes, mas também de comunicar, criticar ou denunciar algo mais, além daquela ação.

Parece que Konstantin resolveu filosofar retratando-se e, ao mesmo tempo, contando a sua história. Para Merleau-Ponty (*Ibidem*, p. 18), “a verdadeira filosofia reaprende a ver o mundo, e nesse sentido uma história contada pode significar o mundo com tanta profundidade quanto um tratado de filosofia”.

Acreditamos que esta série foi a oportunidade do artista mostrar ele mesmo conforme relata:

Os temas estão por aí: abstraindo ou não eles permanecem, e motivam; mas talvez, não se possa entendê-los como preocupação principal. Já fiz muitas coisas diferentes dessas que faço atualmente, mas, na verdade, eu sou isso que vocês estão vendo nesses quadros. (Equipe da Galeria BANERJ. Depoimento do artista Konstantin Christoff. Rio de Janeiro. 3 jul. 1984).

7 – CONCLUSÃO

A pesquisa sobre Konstantin Christoff, trouxe aos nossos olhos o trabalho de um artista, nascido em 1923 na Bulgária, que veio para o Brasil ainda pequeno, formou-se em medicina e tornou-se artista plástico após ter atuado na profissão de médico durante muitos anos.

Em suas obras nas questões que fizeram parte do seu imaginário, pudemos perceber os traços de sua caminhada na construção de sua identidade. Observamos na história de Konstantin, um búlgaro que vivenciou os conselhos do avô, que sentiu na família a dor da dominação pelo povo estrangeiro no seu país natal, que guardou por tantos anos a esperança de retornar ao seu país, a expressão de um artista que procurou retratar não só sua trajetória pessoal como fatos de uma existência coletiva do país no qual cresceu e que adotou como seu. Admiramos também a capacidade que ele demonstrou de sentir, com profundidade na sua carreira de médico, a dor e a miséria humana, mudando-as na sua pintura, do horror para a comédia, procurando transformá-las no céu e não no inferno.

Analisar o trabalho deste artista, que praticamente completou meio século de atividade artística, procurando as relações entre sua produção fotográfica e sua arte pictórica, foi desafiador. Começando pela organização de seus documentos: fotos, papéis, reportagens, críticas, relatos de vida escritos, percebemos que seu trabalho possuía uma estreita relação com a estética do grotesco, característica, que embora, tenha sido apontada algumas vezes pela crítica, nunca tinha sido desenvolvida por ninguém na esfera acadêmica.

Em contato com a grande variedade de obras do pintor, escolhemos o conjunto dos auto-retratos porque achamos que seria a parte mais significativa de sua obra, uma vez que Konstantin pintou essa série por 24 anos.

Os auto-retratos de Konstantin, apesar de carregarem uma titularidade sempre individual, particular e pessoal (“auto” que significa próprio, de si mesmo), na verdade, tratam de fenômenos coletivos. São setenta e quatro telas de tamanhos variados que retratam não apenas a figura do artista, mas todo seu entorno cultural e social e seu imaginário; neles, também temos a possibilidade de nos identificarmos já que o artista trata de situações muito variadas. Neste aspecto o artista afirma: “O auto-retrato me permite, também, mostrar a

relação de cada um de nós consigo mesmo e com os outros”. (Editorial de Pesquisa. Konstantin. Diário de Minas. Minas Gerais, 16 jul. 1984. Terceiro Caderno, p16).

Nas obras percebemos a satisfação do artista em espelhar o comportamento social de sua comunidade, ele deixa entrever uma relação crítica a situações pessoais e sociais, com humorismo e irreverência. Assim, o artista estabelece uma relação direta com o cotidiano de seu lugar, proporcionando aos espectadores uma percepção estética e crítica, de aspectos comuns da sua vivência diária.

Konstantin transformou a tela e a tinta em sua linguagem, trazendo-nos, através de seu objeto estético, o seu contexto histórico, as formas sociais encontradas no Brasil para desenvolver sua prática artística. Mais uma vez um artista vem auxiliar a sociedade com sua capacidade de atestar os fatos, pois suas obras de arte, conforme Francastel, oferecem elementos possíveis de serem estudados pelo historiador assim como pelo sociólogo (1993, p. 04). Konstantin foi premiado por seus trabalhos na escultura e na fotografia e recebeu também várias premiações na pintura, onde manteve sua prática. A obra estudada abriu-nos uma perspectiva para que fosse feita também uma análise sociológica.

Fizemos um comparativo dos 74 auto-retratos de Konstantin, buscando fatores mais comuns entre eles. Descobrimos, na obra do autor, pela representação de seu corpo, muitos valores estéticos. Nas suas telas, através da representação do corpo, nós, expectadores, percebemos as mais diversas expressões faciais e corporais comunicando, o prazer de comer, a admiração, a prepotência, a vaidade, o pensamento, o susto, o exibicionismo, a valentia, a fragilidade, a cumplicidade, a ironia e as necessidades naturais. Em seus quadros, ele conseguiu estetizar o cheiro, o sabor, os sentimentos, o sonho, a dor e outros sentimentos.

Percebemos ali as categorias essenciais baseadas na estética do grotesco que configuram a obra desse artista como: a deformidade, a caricatura, a desproporção física, o exagero das expressões físicas e faciais, os gestos rebaixados, a negação, a degradação e as necessidades naturais (comer, beber, o coito e a higiene pessoal) como forma de rebaixamento e como um elo entre as questões corporais e a estética em questão. Em suas telas, vimos as necessidades naturais como tema do princípio material e corporal representada junto ao grotesco; mostrando o rebaixamento e a negação como formas simultâneas de transformação, do “velho dando lugar ao novo”, ligando as questões materiais e corporais ao cômico.

Nos auto-retratos do artista encontramos ainda, o cômico revelando situações trágicas, a tentativa de mostrar a beleza daquilo que é repugnante. O artista trouxe para suas telas as figuras deformadas, bizarras ou rejeitadas mostrando que elas também têm seu lugar

na arte e na estética, também usou a caricatura como traço do seu desenho; e, a ironia como forma de expressão, mostrando-nos uma faceta da estética do grotesco.

Na pesquisa documental, descobrimos que muitos personagens fotografados assemelhavam-se com outros, pertencentes aos auto-retratos. À medida que comparávamos fotografia e pintura encontrávamos semelhanças nos personagens, tivemos que concordar com Arnheim (1976, p. 09) “[...], a fotografia tem o privilégio de ajudar o homem a ver a si mesmo, a expandir e preservar suas experiências e intercambiar comunicações vitais”.

A documentação de sua produção artística permitiu-nos perceber, também, na escultura que novas formas estéticas apareceram e passaram a compor o seu repertório, ampliando o campo de suas possibilidades. Como confirma Dufrenne (1998, p. 248) “Assim a técnica nos abre mais as portas do mundo: nossa vontade de potência pode ser satisfeita, mas a sensibilidade estética também pode se utilizar disto”.

As esculturas de Konstantin demonstram a capacidade e domínio da criação de tipos tão diferentes que conseguiu retratar: o disforme, as figuras desproporcionais, o esquisito e a caricatura, aspectos do grotesco. Essas características também nos permitiram fazer vários comparativos com alguns auto-retratos. Também em seu trabalho escultórico pode ser vista a presença do grotesco, conforme a seguinte citação de Bakhtin: quando:

[...] 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 mesmo ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seio, falo, barriga e nariz” (1993, p. 23).

Neste estudo, entendemos ainda que apropriação e estética do grotesco são aspectos que estão presentes na arte contemporânea, como também na pintura de Konstantin. Para Borriaud (2003, p. 77) o artista contemporâneo é aquele “intruso em outros campos” e um “inventor de trajetórias entre os signos”. Através da análise da obra “Jesus Carrega a Cruz - Homenagem a Bosch e a Aleijadinho” (A.s.t. e colagem, 2.00 x 2.00 cm, 1989) de Konstantin, conhecemos melhor a obra de Bosch devido à apropriação realizada pelo artista.

Segundo Krauss (1984, p. 286), o pós-modernismo caracteriza-se por um campo ampliado estabelecendo relações em que o artista não explora apenas um meio de expressão e sim, como ela diz:

[...] a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão [...], mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos

culturais para o qual vários meios: fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou esculturas propriamente dita possam ser usados.

Nos auto-retratos de Konstantin, percebemos essa mistura de meios ao encontrarmos colagens de papéis metalizados, tecidos estampados, impressões, carimbos e colagens de fotografias. Conforme Krauss (*Ibidem*, p. 287), “[...] o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro”. E, neste aspecto “os meios de expressão” e a “prática individual do artista” são duas vertentes traçadas pela autora (*Ibidem*, p. 286) e que também marcam a obra deste artista.

O fato de, neste estudo, termos utilizado a fenomenologia como um método, a partir do discurso filosófico de Merleau-Ponty sobre o corpo, ampliou nossa compreensão sobre as questões que aparecem na obra do artista. Passamos a compreender melhor os aspectos do corpo do artista na pintura dos auto-retratos de Konstantin. Merleau-Ponty, diz: “[...] meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível” (1999, p. 337).

Através da teoria de Merleau-Ponty, pudemos entender melhor as imagens do corpo e da estética do grotesco na pintura de Konstantin Christoff, uma vez que destacamos como um dos pontos de investigação no âmbito da estética e da arte, especificamente, a história do auto-retrato e a relação do corpo com a obra, com o espaço e com o mundo do artista.

Visualizar seus auto-retratos foi conhecer um pouco de sua identidade, encontrarmos um pouco de brasilidade e bulgaridade misturados em suas telas, ao mesmo tempo poder também nos identificar com elas e com os gestos das suas múltiplas representações corporais.

Passamos a conhecer melhor o próprio Konstantin, como artista, o qual se adiantou, segundo Ziraldo, tomando-lhe a idéia de fazer do *Cartum* uma pintura e mostrando sua irreverência (MAM, 1996, p.30); que “[...] desenha com facilidade de uma criança”, como diz Darcy Ribeiro (*Ibidem*, p.23), registrou em suas telas a preferência pelos fatos sociais em meio aos acontecimentos vividos em sua trajetória. Como diz Bourdieu: “A idéia que temos de um artista depende das obras que lhe são atribuídas e, queiramos ou não, esta idéia global que fazemos dele colore nossa visão a respeito de cada uma de suas obras” (1982, p.285).

A pesquisa bibliográfica sobre o Grotesco, mostrou-nos que os estudos de Kayser e Bakhtin ainda são os trabalhos mais importantes escritos sobre o assunto, o que deixa perceber que há uma lacuna que ainda pode ser preenchida com futuras pesquisas, porque esses trabalhos foram de fundamental importância para a análise que fizemos sobre o pintor.

Parece-nos que este trabalho pictórico de Konstantin está de acordo com a definição de Sodré (2002, p. 72), quando diz que o grotesco não é apenas um objeto de contemplação estética e sim uma “reflexão sobre a vida”, onde cada imagem ou texto tem uma ligação direta entre “a experiência criadora e a existência cotidiana”. Nesse estudo do grotesco e da apropriação, Konstantin fez de sua obra pictórica uma crítica político-social ao retratar situações e figuras que a princípio nos provocaram riso diante de uma cena tão trágica, e o cômico na obra foi se diluindo na medida em que a recepcionamos.

Acreditamos que a partir desse estudo, poderão emergir questões fundamentais para a discussão da arte na contemporaneidade, que contribuirão para novas reflexões no campo do estudo estético, artístico e cultural. Dessa forma, estamos convictos de que essa pesquisa terá um valor significativo para a pesquisa científica tanto no campo específico da arte, como em outras áreas do conhecimento humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Indústria cultural: esclarecimento como mistificação das massas. IN: _____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ALBERTI, Verena. **Ouvir, contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 2004.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular?** 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ARANTES, Maria do Carmo. . Catálogo de exposição “Konstantin, Auto-retratos”, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis, 1986, Montes Claros, 1987.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**, uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A percepção dos mapas**. IN: _____. Intuição e intelecto. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 205- 216.

_____. Fotografia – O que é. IN: CLICK, Nathan (Ed) **DIÁLOGOS**. Um novo tipo de arte – fotografia. Rio de Janeiro: Consulado Geral dos Estados Unidos da América, 1976. vol. IX, n. 3. Revista bimestral, p. 03- 09

_____. **O poder do centro**. Lisboa: Ed 70, 1990.

_____. **Sobre a natureza da fotografia.** IN: _____. *Intuição e intelecto.* São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 107 – 119.

Art Wyeth. **Aleijadinho.** São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, [199_], p. 02 (publicação dirigida exclusivamente à classe médica)

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

AURÉLIO, Buarque de Holanda. **Dicionário Básico da Língua Portuguesa.** São Paulo: Nova Fronteira / Folha de São Paulo, 1988.

AYALA, Walmir. **Dicionário dos Pintores Brasileiros.** Rio de Janeiro: Spala, 1986, v.1.

BACHELARD, Gaston. A dialética do exterior e do interior. IN: _____. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores) p. 335 – 348.

_____. A máscara. In: _____. **O direito de sonhar.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 164-175

_____. O pintor solicitado pelos elementos. In: _____. **O direito de sonhar.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 26-30.

BAKTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias.** 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. Retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso.** Lisboa: Edições 70, 1994. p. 27-40.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

BECKER, Howard. **Mundos e tipos sociais**. IN: VELHO, Gilberto (Org.) **Arte e ensaios de Sociologia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 09-26.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTTENMÜLLER, Alberto. **Konstantin - Catálogo de Exposições em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis e Montes Claros (MG)**, 1986. Não paginado.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Livre-troca: diálogos entre Ciência e a Arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BORRIAUD, Nicolas. **O que é um artista (hoje)?** **Arte & Ensaio** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.n. 12. p.77-78.

BOSING, Walter. **A obra de pintura. BOSCH**. Londres: Taschen, 2006.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Jorge Lúcio. **A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80**. Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2002.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. **Rio de Janeiro: DP&A, 2001**.

Revista Careta – Rio de Janeiro. Ano LIII, número 2732, 5 nov. 1960. p. 09, 25, 27 e 36.

CARTA DO CÔNSUL HONORÁRIO DO BRASIL EM SÓFIA, no ano de 1930. Embaixada da Bulgária, Brasília, 1993.

CHAUÌ, Marilena. **Experiências do pensamento: ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHRISTOFF, Konstantin. Depoimento sobre a história de sua produção fotográfica. Montes Claros, 04, set. 2005.

_____. Depoimento do artista sobre escultura e seu trabalho escultórico. 22 nov., 2005. Montes Claros, MG.

_____. Depoimento do artista sobre Fotografia e o seu trabalho fotográfico. 4 Abr. 2005. Montes Claros, MG.

_____. Depoimento do artista plástico sobre a obra “Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)” (A.s.t., 110 x 110, 1985). Montes claros, 20 jul. 2005.

_____.Manifesto aos cartunistas. CHRISTOFF, Konstantin. Manifesto aos Cartunistas. **Bundas**. Rio de Janeiro. Ano 1, n.27, dez. 1999. p. 14-15

_____.Pensamentos, palavras e obras de Konstantin Christoff. **Telas & Artes**. Marc / Abr, 1998. p. 11-13

CHRISTOVA, Yêdde - Narrativa sobre o Sr. Christo Raeff, baseado em relatos de seu filho, Konstantin Christoff Raeff. Montes Claros, [198-]

_____. Konstantin Christoff. Montes Claros, 1990. Narrativa.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COMPAGNOM, Antoine. **Os Cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 1996.

COUTINHO, Sylvio; LATERZA, Moacyr. **Ateliê de Ofícios: fotografia e texto**. Belo Horizonte: Projeção Fotográfica, 2000. Não paginado.

DICKINSON, Edwin. **Entrevista**. IN: KUH, Katharine. Diálogo com a arte moderna. Rio de Janeiro: Lidador, 1984.

DONDIS, Donis A. As artes visuais: função e mensagem. IN: _____. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 183- 226.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e filosofia**. São Paulo: Ícone, 1994.

DUVIGNAUD, Jean. Problemas de Sociologia da Arte. IN: VELHO, Gilberto (Org.) **Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. p. 23 –36.

_____. **Sociologia da Arte**. São Paulo: Forense, 1970.

ECO, Humberto. A estrutura do mau gosto. IN: _____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 69-128.

_____. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004

_____. Fotografias tiradas a paredes. IN: _____. **A definição da arte**. Lisboa: Ed 70, 2000. p. 181 – 187.

_____. **História do feio**. São Paulo: Difel, 2007.

Editoria de Pesquisa. Konstantin. **Diário de Minas**. Minas Gerais, 16 jul. 1984. Terceiro Caderno, p 16.

Entrevista da Semana. A arte e a história do búlgaro meio montes-clarense. **Jornal de Notícias**. Montes Claros, Minas Gerais, 17 jan., 1999. Caderno de Domingo, p. 05.

Equipe da Galeria de Arte BANERJ. Entrevista – depoimento do artista plástico KONSTANTIN CHRISTOFF. **Galeria de Arte BANERJ**. Rio de Janeiro. 3, jul. 1984.

ESTADO DE MINAS. Minas Gerais, 15 fev. 1988. Caderno Fim de Semana, p. 6.

FABRINI, Ricardo Nascimento. A Apropriação da Tradição Moderna. In: GUINBURG, J; BARBOSA, Ana Mãe (Org) **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 121-144.

FATORELLI, Antônio. Fotografia e modernidade. IN: SAMAIN, Etienne (Org) **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hicitec/ Senac; 2005. p. 82-92.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: Dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. Introdução. IN: _____. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 01- 18.

FRANÇA, Junia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 5.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GALERIA DE ARTE BANERJ. Entrevista e depoimento do artista plástico Konstantin Christoff. Rio de Janeiro, 1984.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **O Saber local**. 6. ed., Petrópolis: Vozes, 2003.

GOATES, Tom. **Creating a self portrait**. New York: Watson Ggguptill, 1989. p. 09-13.

GODOY, Ivan. **Bulgária**: autogestão e socialismo. São Paulo: Alfa - Omega, 1989.

GOLGHER, Isaías. O paisagismo humanista de Konstantin Christoff. **Estado de Minas**. 3 de set, 1986. p. 07.

GONTIJO, Miguel. **Do sudário ao ossuário**: investigação através do espelho. 2003. 74 f. Monografia (Especialização) Curso de Pós-Graduação em Arte-Contemporaneidade, Escola Guignard, Belo Horizonte, 2003.

GOMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. IN: _____. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins fontes, 1995.

GULLAR, Ferreira. Teoria e prática. IN: _____. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 77-82.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

http://www.fnlij.org.br/livros2/alice_no_pais_das_maravilhas) <acesso em 26 març. 2005>

<http://bolinhas.com/historia.bolinhas?chave=2>. <Acesso em 25 mai. 2007>

<http://pt.wikipédia.org/wiki/cartonn>. <Acesso em: 02 mai 2007>.

<http://www.ponteio.com.br/art/auret/auret/indexhtm> <acesso em 26 marc 2005>

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JACSON, Elton; SILVEIRA, Jorge; JÚNIOR, Georgino. Ponto de Encontro: Konstantin Christoff. **Jornal do Norte**. Montes Claros, Minas Gerais, 27, jun. 1987. Caderno 2, p. 2-3.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOACHIM, Sébastien. O caráter aporético do sujeito da escrita: à luz da fotografia e do autorretrato. IN: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005, p. 129-160.

JOLY, Martine. **Introdução da análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

Jornal de Notícias. Entrevista da Semana. A arte e a história do búlgaro meio montes-clarense. Montes Claros, Minas Gerais, 17 jan. 1999. Caderno de Domingo, p. 05.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

KETTENMANN, ANDRÉA. **Frida Kahlo: dor e paixão.** Lisboa: Taschen, 2001.

KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antonio. **Enciclopédia e Dicionário.** Rio de Janeiro: Delta, (S.l.s.n.).

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: _____. **The Originality of the avant-garde and other modernist myths.** USA: Halliday, 1984. P. 277 – 290.

KRYSTAL, Barbara. **100 artistas que mudaram a História do Mundo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

KUPERMANN, Daniel. Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença. In: SLAVUTZKY, Abrahão; KUPERMANN, Daniel, (Org). **Seria trágico ... se não fosse cômico.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p 19- 50.

LAROUSSE DU XX SIECLE. Paris: Larousse, 1928. Tome premier, p. 906-907.

LATERZA, Moacyr; COUTINHO, Sylvio. **Ateliê de ofícios.** Belo Horizonte: Projeção Fotografias, 2000.

LAUS, Harry. Catálogo de exposição “Konstantin. Auto-retratos” São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis, 1986, Montes Claros, 1987.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois.** 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1993.

LOPES, Carlos Herculano. De como conciliar arte e vida. **Estado de Minas,** Minas Gerais, 15 fev. 1988. Caderno Fim de Semana, p. 6.

LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte.** Lisboa: Dom Quixote, 1990.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. IN: STANGOS, Nikos (Ed.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 24-37.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.

MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados-ensaio comparativo entre as abordagens fotográficas e etnográficas IN: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005, p. 129 –160.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 2. ed.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio In: **Merleau-Ponty**, Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O Olho e o espírito. IN: _____ **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores) p.85 -111.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

METZ, Christian. et al. **Análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MORAIS, Frederico. Catálogo de exposição “Konstantin. Auto-retratos”, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis, 1986, Montes Claros, 1987.

MOTA, Pascoal; BERNADETT, Ione. Konstantin Christoff um pintor búlgaro-brasileiro em Montes Claros. **Estado de Minas**. [198_], Suplemento Depoimento Regional I - Norte de Minas.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Konstantin - Via-Sacra**. Rio de Janeiro. Catálogo da exposição no MAM - RJ, 1998.

OLIVEIRA, Sálvio de. Catálogo de exposição “Konstantin. Auto-retratos” São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis, 1986, Montes Claros, 1987.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.

OS escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. CAREIRA, Eduardo (Org.). Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

OSWALDO, Ângelo. Konstantin Christoff, do auto-retrato do toureiro na arena de Arteboi. **Estado de Minas**. 19 jan.1984.

PASSAPORTE BÚLGARO Nº 13.425/1050. Expedido em 28 mar. 1933. Serviço de Registro de Estrangeiro - Casa Civil da Presidência da República - Arquivo Nacional - Divisão de Consultas- Coordenação Geral de Acesso e Difusão Documental. Tradução Dimytro Semansky em 9 dez. 1942.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2003.

PEREDA, Luiz Campalans. Humor e psicanálise. IN:SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (Org.) **Seria trágico se não fosse cômico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Projeto Brazilianart V. **Livro de arte brasileira**. São Paulo: JC, 2004. P.256 – 265.

pt.wikipedia.org/wiki/piercing. <Acesso em 20 jun. 2007>

Quem é Quem na Bíblia. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2005.

RABELAIS, François. **Gargantua**. Editora Atena (S.l.s.n.)

RIBEIRO, Darcy. Konstantin Christoff. IN: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Via-Sacra, Konstantin. **Catálogo de exposição**. 1996. p. 23-24.

RODIN, Auguste. **A Arte** - Auguste Rodin em conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAMPAIO, Márcio. **Catálogo de exposição** “Konstantin. Auto-retratos” São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Florianópolis, 1986, Montes Claros, 1987.

_____. Impressões sobre o artista plástico. **Correio**. Uberlândia, MG. 4. set. 1997. p. 21.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SANTOS, Pierre. Nosso Século visita Gólgota. IN: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Via-Sacra, Konstantin. Catálogo de exposição. 1990. p. 26.

_____. O Maquiavel softizado. **Palavra**. Belo Horizonte, 1999, ano 1, n. 4, p.76 - 80, jul.

_____. Konstantin. Mediarte/ BYK [S.l.:s.n.], 1990. Catálogo dos Auto-retratos, 80 p.

SEBASTIÇÃO, Walter. Livro vê a pintura de Konstantin Christoff. **Estado de Minas**. Minas Gerais: Belo Horizonte. 16 abr. 1991. Segunda Seção p. 08.

SIMMEL, G. Como as formas sociais se mantêm. IN: FERNANDES, Florestan (Org.) **Simmel**. São Paulo: Ática, 1983. p. 46-58.

_____. **Rembrandt, ensayo de Filosofia del arte**. España: Soler, 1996.

STOYANOV, Rumem. **ЕК СЪАБЪРЖАНИЕ** - “АУХ И ИЗКУТВО ВЪВ ФИНААНЦИЯ” (Tradução Rumem Soyakov- Versão para o português do texto original publicado na revista búlgara ЕК, 1/94, edição internacional. p.09-12)

STRATTON, Peter; HAYES, Nicky. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Pioneira Thomson Leaning, 2001.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1985.

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

TELAS E ARTES: Revista de Cultura e Artes Minas Gerais. Belo Horizonte, MG: Maciel Artes e Projetos Culturais, 1998, Ano I, n.5. Bimestral.

TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. IN: _____ **Psicanálise, arte e estética da subjetivação**. [S.l.:s.n.]

WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

WITTIKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZIRALDO, Alves. A Arte de Konstantin. IN: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Via-Sacra, Konstantin. Catálogo de exposição. 1996. p. 28-29.

_____. Konstantin. **Bundas**. Rio de Janeiro, ano 1, n.27, p. 13-17, dez.1999.

ZOLADZ, Rosza W. vel A Diversidade como paradigma estético do imaginário brasileiro. IN: _____.(Org.) **Imaginário brasileiro e zonas periféricas**. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2005. p. 144 – 160.

_____. A propósito do imaginário e suas representações. **Arte e Ensaio**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. P. 46 - 57.

APÊNDICE A- Relação dos Auto-retratos de Konstantin Christoff em 01/12/2006

(*) - identificação da autora

()- subtítulo do artista

AR-Auto-retrato

AR	TÍTULO	Ano	TAMANHO	Técnica
01	Auto-retrato com Alice e Francisco confortando Toninho Cerezo	1982	110 x 140 cm	A.s.t.
02	Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.	1982	110 x 140 cm	A.s.t.
03	Auto-retrato lutando com o anjo	1982	130 x 130 cm	A.s.t.
04	Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho.	1982	130 x 130 cm	A.s.t.
05	Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente)	1983	130 x 130 cm	A.s.t.
06	Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão)	1983	130 x 130 cm	A.s.t.
07	Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado	1983	130 x 130 cm	A.s.t.
08	Auto-retrato com Judas e seus amigos	1983	100 x 100 cm	A.s.t.
09	Homenagem a Picasso (Auto-retrato com minotauro cego e Gal Costa mostrando coisas da Bahia)	1983	130 x 130 cm	A.s.t. e papel metalizad.
10	Auto-retrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana	1984	160 x 160 cm	A.s.t.
11	Desauto-retratologia (tríptico)	1984	115 x 480 cm	A.s.t.
12	Auto-retrato no fundo do abismo das montanhas de ouro e prata	1984	150 x 130 cm	A.s.t. e tinta metálica
13	Auto-retrato observando refletidos no espelho a rainha e seu tesouro sob forma de cubo	1984	130 x 150 cm	A.s.t.
14	Auto-retrato extasiado com o fulgor de minha imaginação	1984	150 x 130 cm	A.s.t.
15	Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha	1984	139 x 145 cm	A.s.t.
16	Auto-retrato com dedo no nariz	1984	100 x 100	A.s.t.
17	Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico)	1985	110 x 220 cm	A.s.t.
18	Auto-retrato vendo coisas às avessas	1985	140 x 140 cm	A.s.t.
19	Auto-retrato com Marylin Monroe imitando Jonas	1985	160 x 160 cm	A.s.t.
20	Auto-retrato com vacas premiadas	1985	124 x 110 cm	A.s.t.
21	Auto-retrato com minha mulher debaixo do espelho	1985	130 x 130 cm	A.s.t.

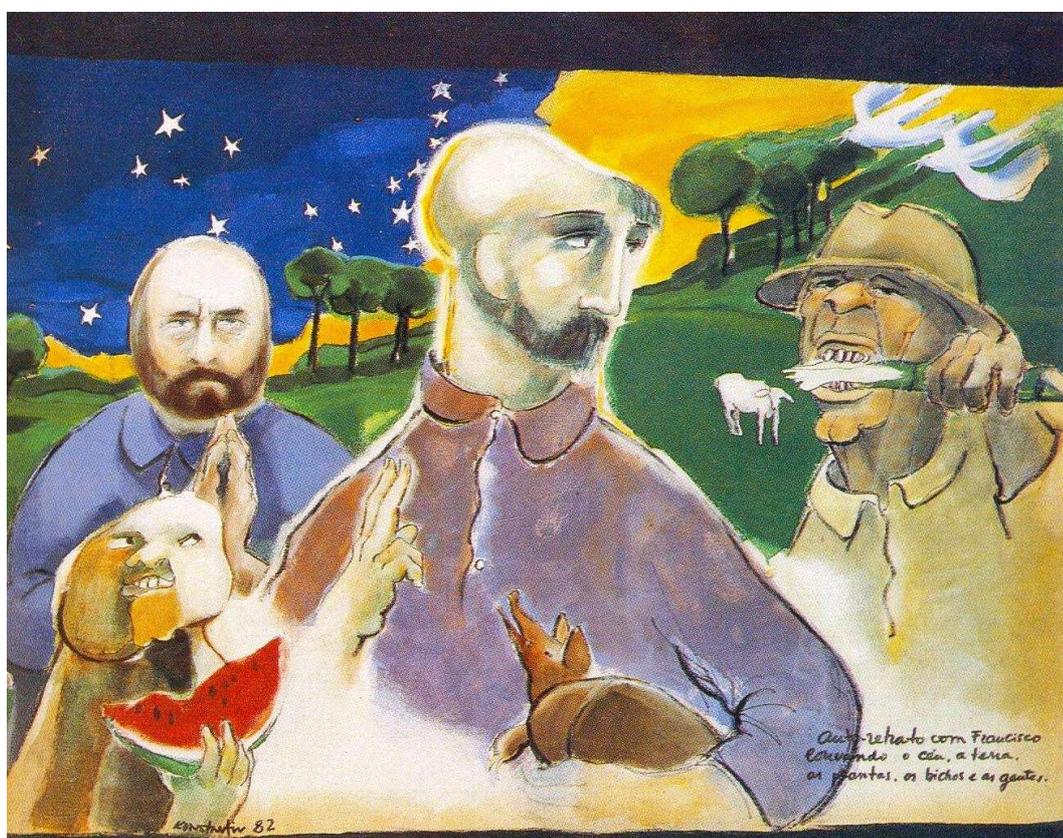
22	Auto-retrato (*trança de arco-íris/teorema)	1985	155 x 100 cm	A.s.t.
23	Auto-retrato (*feixe de arco-íris)	1985	155 x 100 cm	A.s.t.
24	Auto-retrato no meu espelho	1985	130 x 130 cm	A.s.t.
25	Homenagem a Mosaccio. Auto-retrato com MM e meu cão fiel.	1985	160 x 160 cm	A.s.t.
26	Auto-retrato na chegada dos deuses e a danação do gentio do paraíso	1985	155 x 155 cm	A.s.t.
27	Auto-retrato com MM e meu cão fiel.	1985	160 x 160 cm	A.s.t.
28	Auto-retrato com Verônica e Quita	1985	150 x 100 cm	A.s.t.
29	Auto-retrato (*manequim)	1985	130 x 130 cm	A.s.t.
30	Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer y mi grapita y mi jarrón chino)	1986	160 x 110 cm	A.s.t.
31	Auto-retrato vendo os homens às avessas	1986	110 x 110 cm	A.s.t.
32	Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake. (*I)	1986	130 x 130 cm	A.s.t.
33	Auto-retrato com moldura impossível.	1986	110 x 110 cm	A.s.t.
34	Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível)	1986	155 x 220 cm	A.s.t.
35	Auto-retrato com meu galo Pavarotti	1986	140 x 110 cm	A.s.t.
36	Auto-retrato entre duas linhas paralelas vindas do infinito	1986	110 x 110 cm	A.s.t.
37	Auto-retrato (tríptico)- (*engolidor de fogo)	1986	200 x 280 cm	A.s.t.
38	Auto-retrato (*motoqueiro)	1986	145 x 110 cm	A.s.t.
39	Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo	1986	160 x 160 cm	A.s.t.
40	Auto-retrato imitando querubim- Para Yedde	1987	120 x 85 cm	A.s.t.
41	Lição de Anátomo-patologia (Auto-retrato com doutora Frida e outros)	1988	100 x 90 cm	A.s.t.
42	O julgamento- Homenagem a Dürer (* Série Via-Sacra)	1989	350 x 250 cm	A.s.t.
43	Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho (*Série via-sacra)	1989	200 x 200 cm	A.s.t.
44	Auto-retrato na terra de Marlboro.(*I)	1993	160 x 110	A. s/ tela e madeira
45	Auto-retrato na terra de Marlboro.(*II_ Close)	1993	100 x 80 cm	A.s.t.
46	Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake - (*II)	1993	100 x 100 cm	A.s.t.
47	Auto-retrato com os inconfidentes.	1993	100 x 80 cm	A.s.t.
48	Auto-retrato com meus pensamentos	1995	100 x 80 cm	A.s.t.
49	Eu e minha mulher num mar de rosas	1997	160 x 110 cm	A.s.t. e madeira e colagem
50	Auto-retrato com meu sonho colorido.	1997	160 x 160 cm	A.s/ tela

	(*Pum)			emadeira
51	Auto-retrato (* pensando- fumaça colorida)	1997	160 x 110 cm	A.s/ tela e madeira
52	Auto-retrato com cavalo de Picasso na terra de Marlboro	1998	220 x 160 cm	A. s/ tela e madeira
53	“Ah!... Agora já sei que Ele sabe tudo” (*colagem)	1998	220 x 160 cm	A.s/ tela e madeira colagem
54	Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Susana.	1998	220 x 200 cm	A.s/ tela madeira
55	A gula (Auto-retrato)- (*série 8 pecados capitais)	1999	160 x 160 cm	A. s/ tela e madeira
56	Auto-retrato com Galileu e meu sabe tudo	1999	160 x 120 cm	A. s/ tela e madeira
57	Auto-retrato transformado em bicho por D. Lola Goiana com suas mandingas	2003	80 x 100 cm	A.s/ tela e madeira
58	Auto-retrato em NY	2003	160 x 120 cm	A.s.t.
59	Auto-retrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio Vieira.	2004	160 x 110 cm	A. s.t. e madeira
60	Auto retrato com Galileu, Amélia, Pavarotti e filhos em meu ateliê.	2004	60 x 120 cm	A. s.t. e madeira
61	Auto-retrato extasiado com a grandeza e as belezas do universo.	2004	100 x 80 cm	A.s.t.
62	Auto-retrato no meu julgamento final.	2004	160 x 110 cm	A.s.t.
63	Auto-retrato e minha mulher com edredão made in China	2004	100 x 100	A.s.t.
64	Auto retrato com minha mulher (comendo pequi)	2005	160 x 110 cm	A. s. t.
65	Auto-retrato frente ao espelho.(*carea)	2005	70 x 50 cm	A.s.t.
66	Auto-retrato com Tião, meu cão fiel.	2005	160 x 160 cm	A. s.t. e madeira
67	A ceia.	2005	80 x 160 cm	A.s.t.
68	Auto-retrato com relógio waterproof.	2005	160 x 100 cm	A. s. t.
69	Auto-retrato com Alice no país das maravilhas	2005	160 x 110 cm	A. s. t.
70	Auto-retrato com assinatura errada	2006	100 x 80	A.s.t.
71	Autoportrait avec demoiselle blonde, le drapeau de patrie dans le jardin de Monet sous le ciel de Paris	2006	200 x 140	A.s.t.
72	Auto-retrato a espera do beijo da princesa	2006	80 x80	A.s.t.
73	A luxúria - Auto-retrato com as viúvas de Picasso	2006	160 x 200	A.s.t.
74	A ira	2006	160 x 110	A.s.t.

APÊNDICE B - Série pictórica de Konstantin Christoff - “Auto-retratos”
AR - Auto-retrato



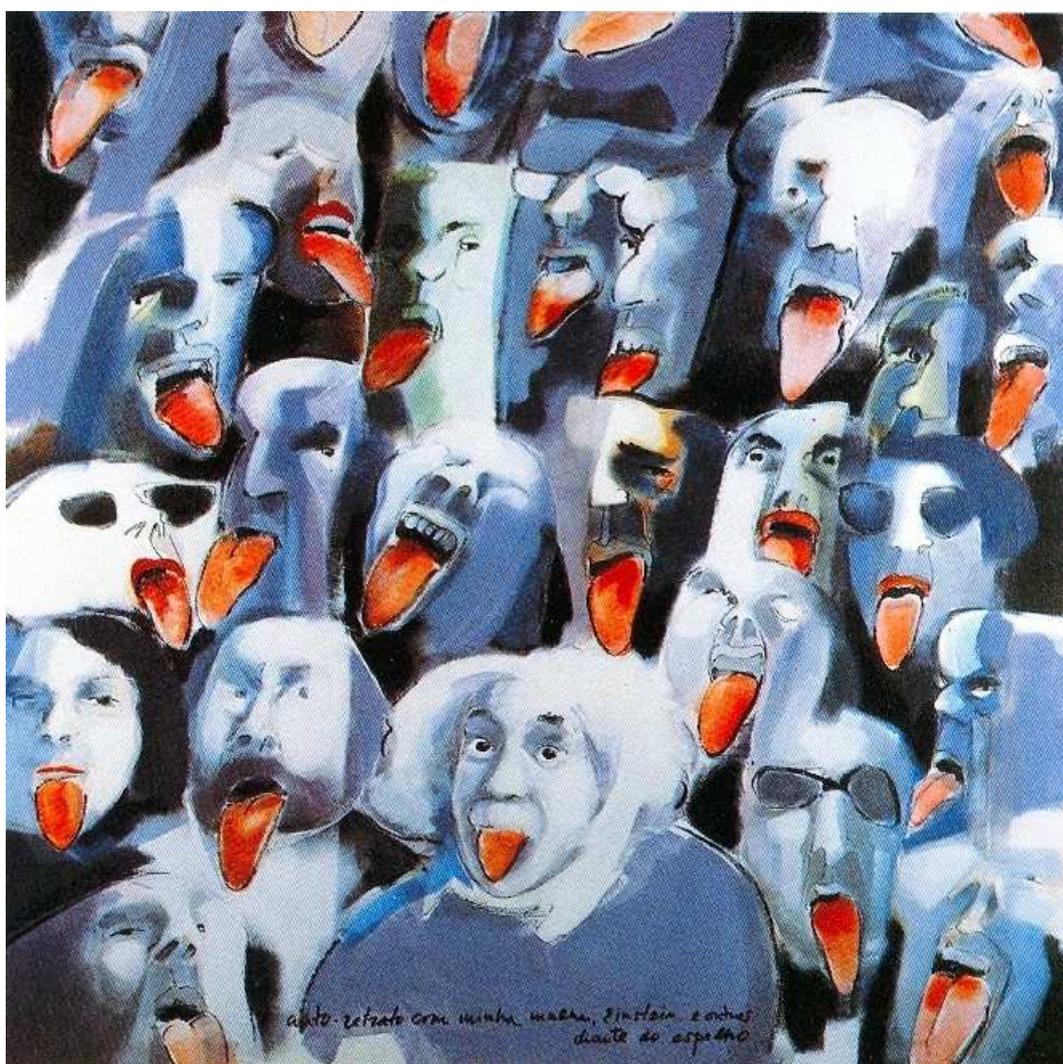
AR 1 - Auto-retrato com Alice confortando Tininho Cerezo, A.s.t., 110 x 140 cm, 1982



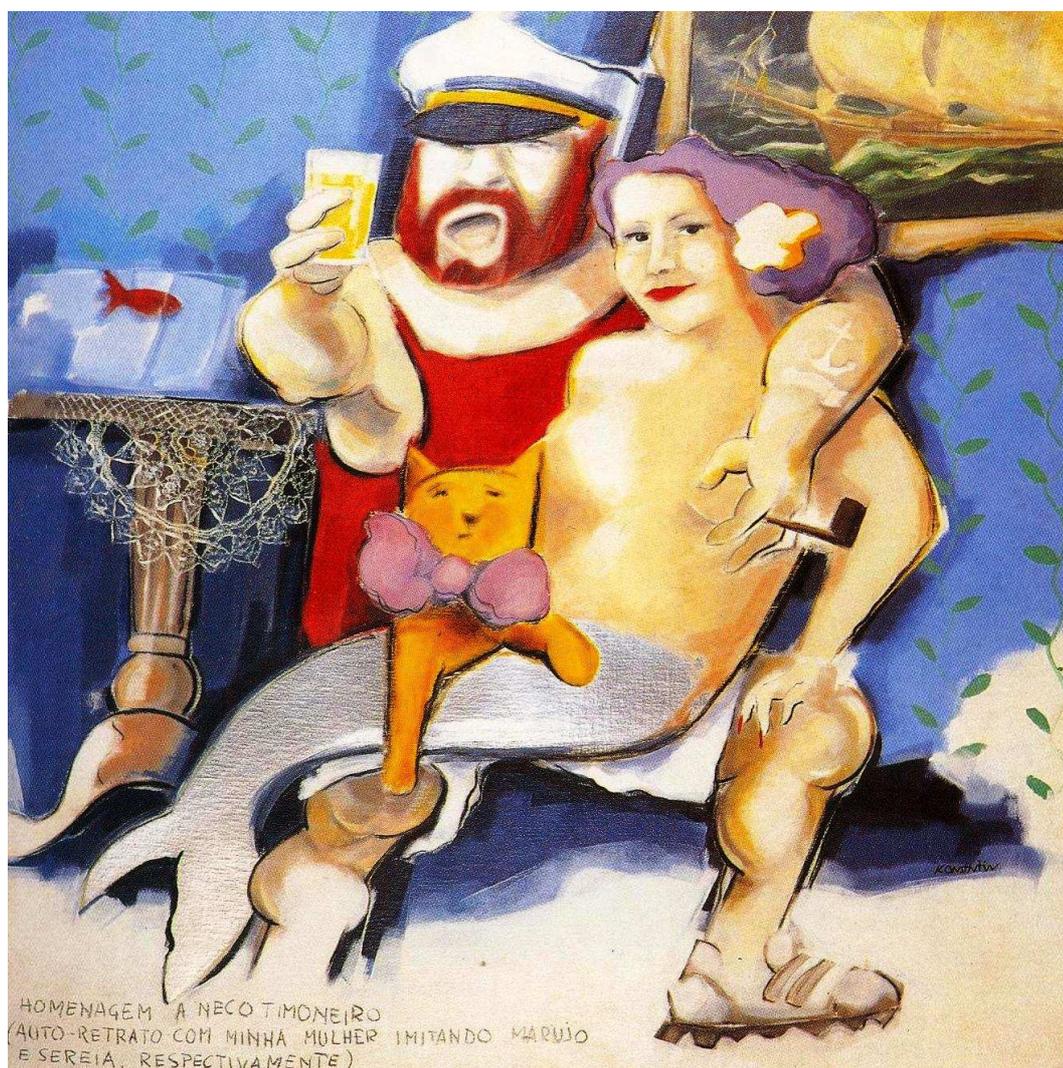
AR 2 - Auto-retrato com Francisco louvando o céu, a terra, as plantas, os bichos e as gentes.
A.s.t., 110 x 140 cm, 1982.



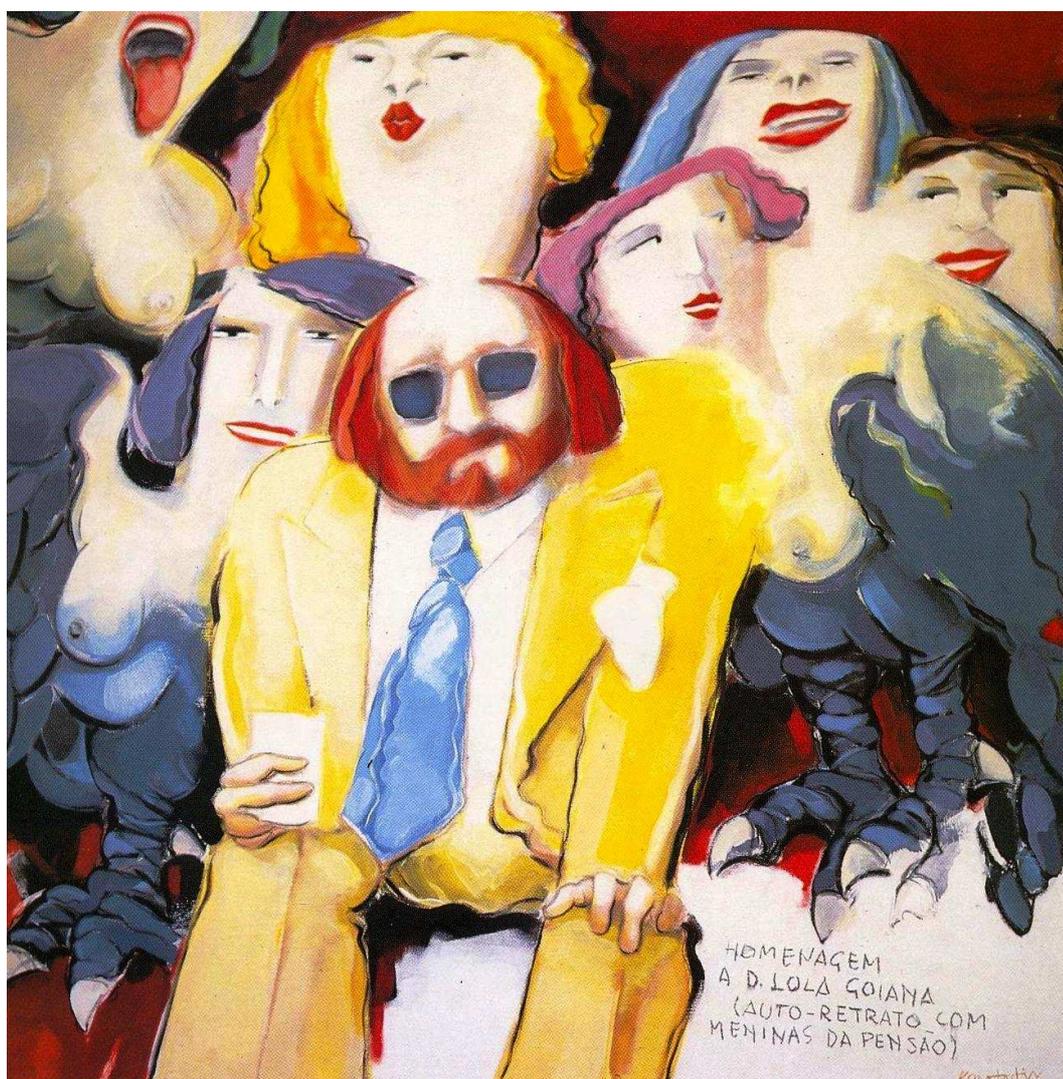
AR 3 - Auto-retrato lutando com o anjo. A.s.t., 130 x 130 cm, 1982.



AR 4 - Auto-retrato com minha mulher, Einstein e outros diante do espelho. A.s.t., 130 x 130 cm, 1982.



AR 5 - Homenagem a Neco Timoneiro (Auto-retrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente). A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.



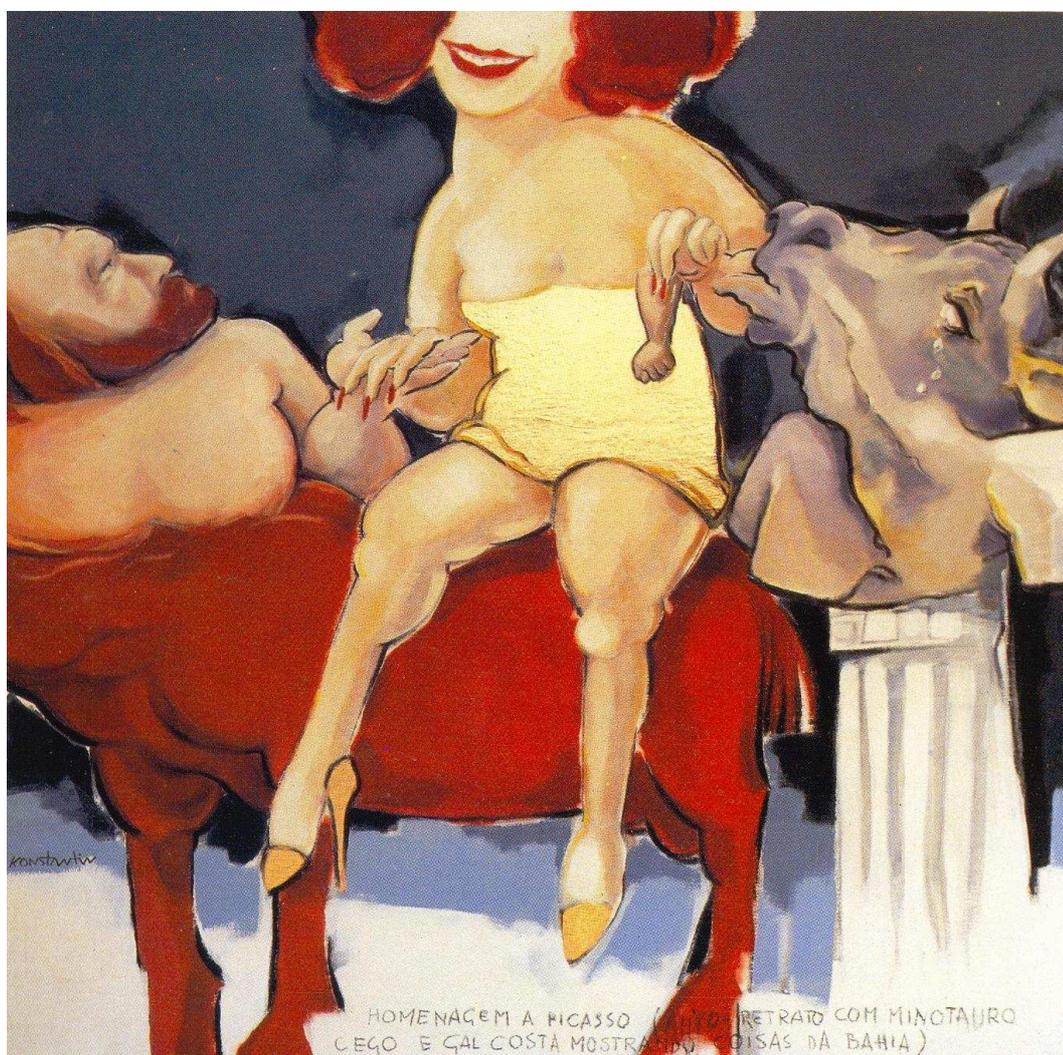
AR 6 - Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão). A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.



AR 7 - Auto-retrato com minha mulher e um menino de rua em dia de feriado. A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.



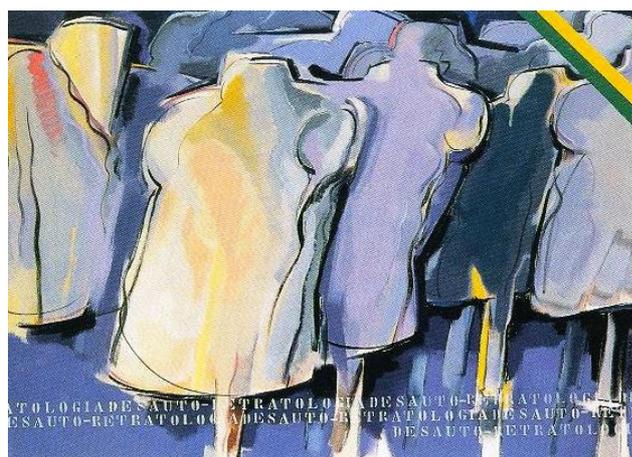
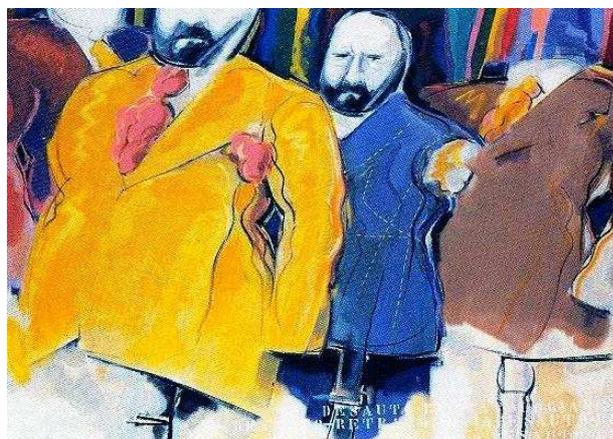
AR 8 - Auto-retrato com Judas e seus amigos. A.s.t., 100 x 100 cm, 1983.



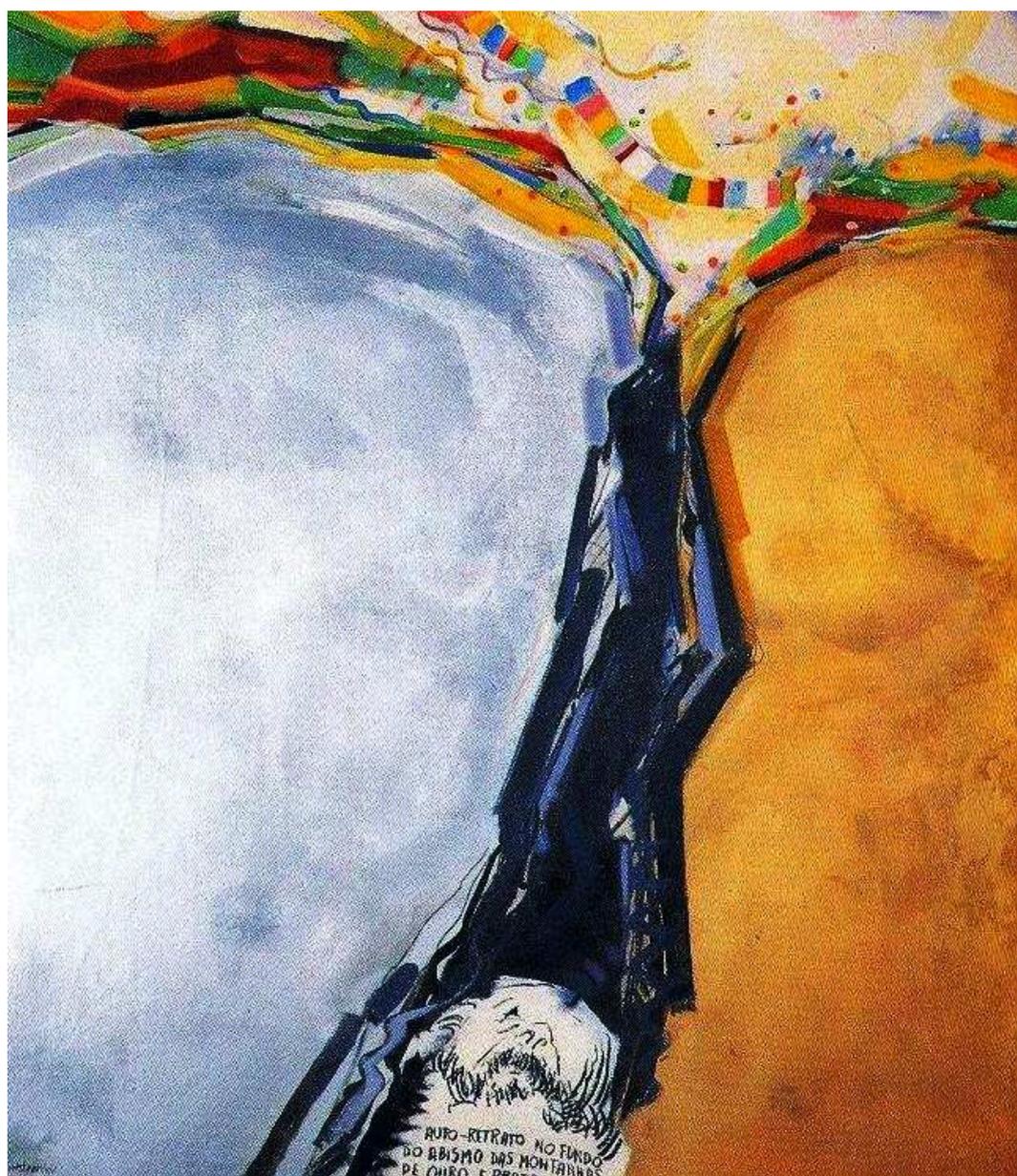
AR 9 - Homenagem a Picasso (Auto-retrato com minotauro cego e Gal Costa mostrando coisas da Bahia). A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.



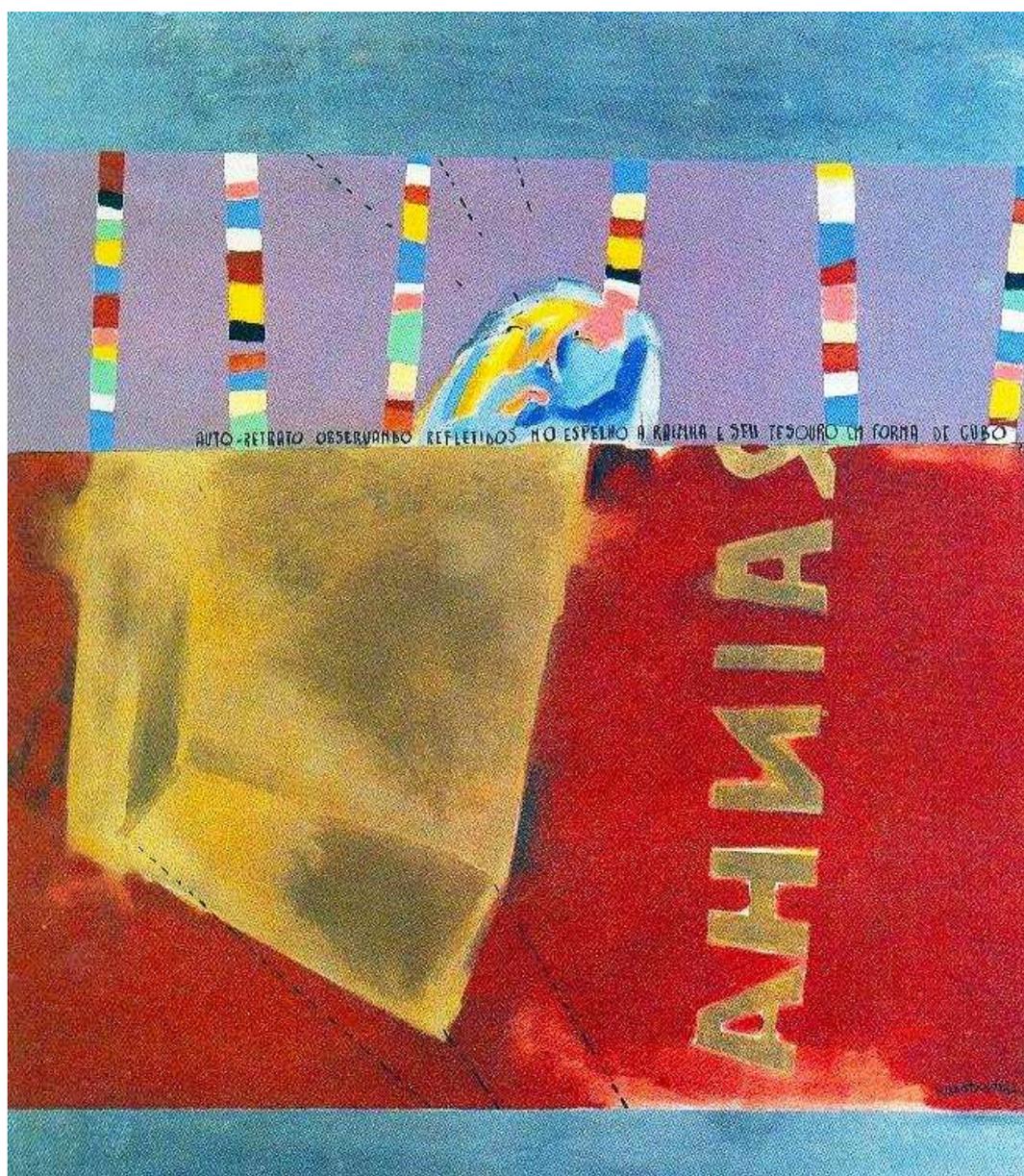
AR 10 - Auto-retrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana. A.s.t., 160 x 160 cm, 1984.



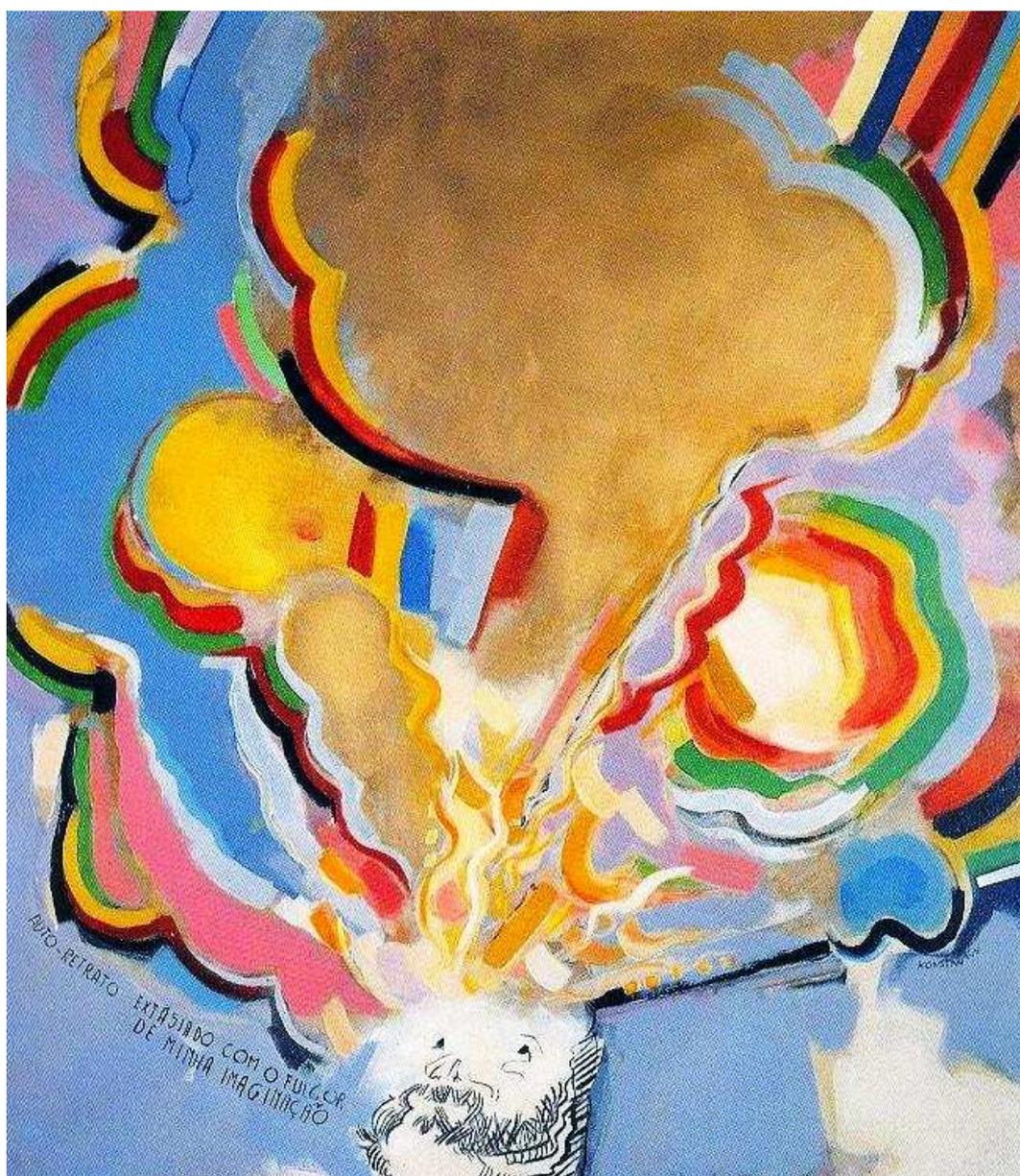
R 11 - Desauto-retratologia (tríptico). A.s.t., 115 x 480 cm, 1984.



AR 12 - Auto-retrato no fundo do abismo das montanhas de ouro e prata. A.s.t., 150 x 130 cm, 1984.



AR 13 - Auto-retrato observando refletidos no espelho a rainha e seu tesouro sob forma de cubo. A.s.st., 150 x 130 cm, 1984.



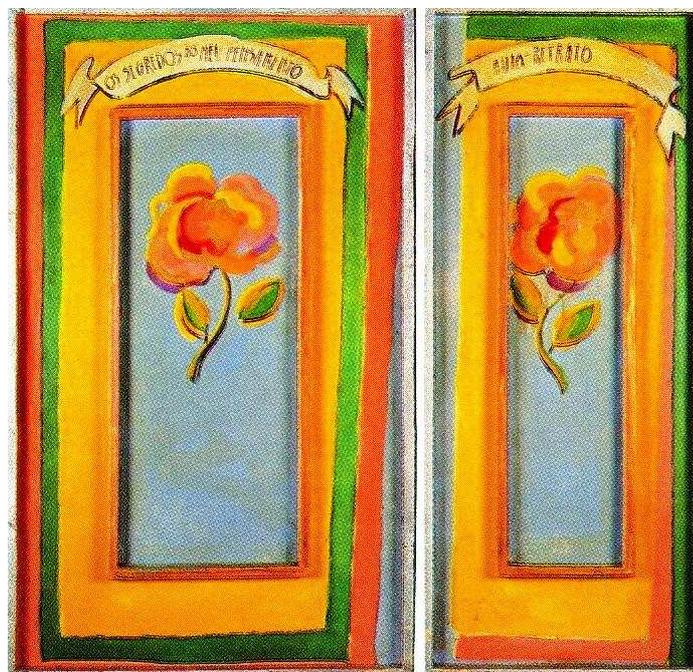
AR 14 - Auto-retrato extasiado com o fulgor de minha imaginação. A.s.t., 150 x 130 cm, 1984.



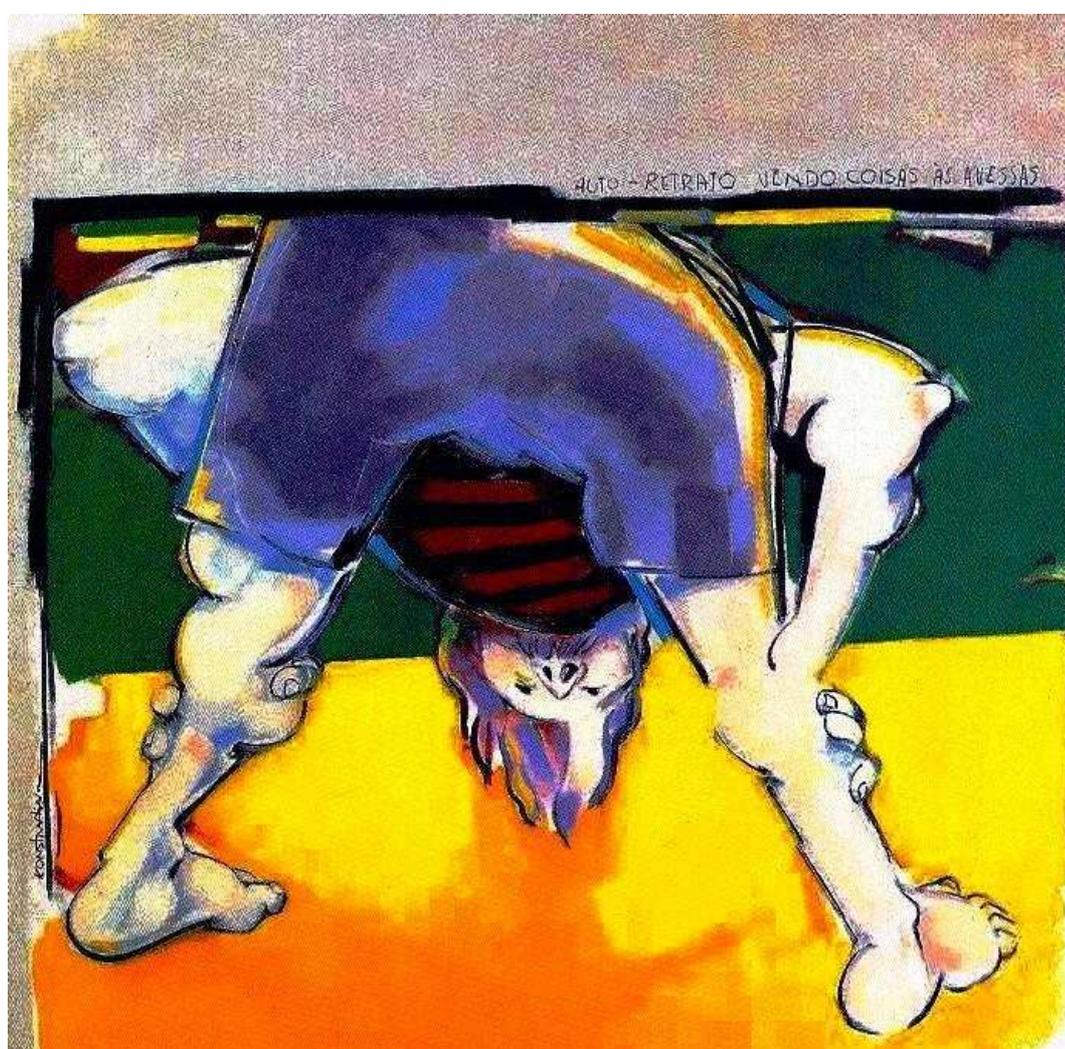
AR 15 - Auto-retrato com Marilyn Monroe e Darcy Ribeiro no quintal da Mestra Fininha.
A.s.t., 139 x 145 cm, 1984.



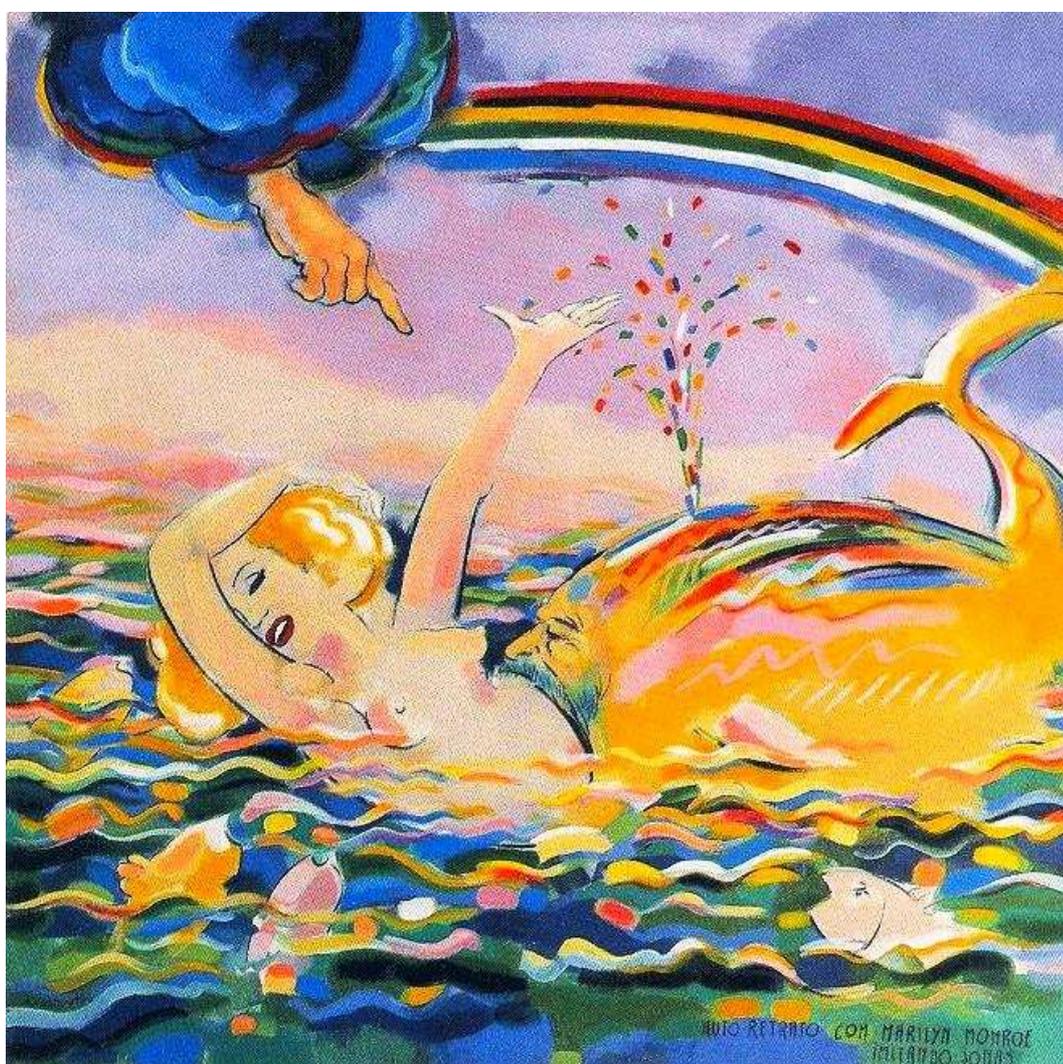
AR 16 - Auto-retrato com dedo no nariz. A.s.t., 100 x 100 cm, 1984.



AR 17 - Auto-retrato e os segredos do meu pensamento (tríptico). A.s.t., 110 x 220 cm, 1985.



AR 18 - Auto-retrato vendo coisas às avessas. A.s.t., 140 x 140 cm, 1985.



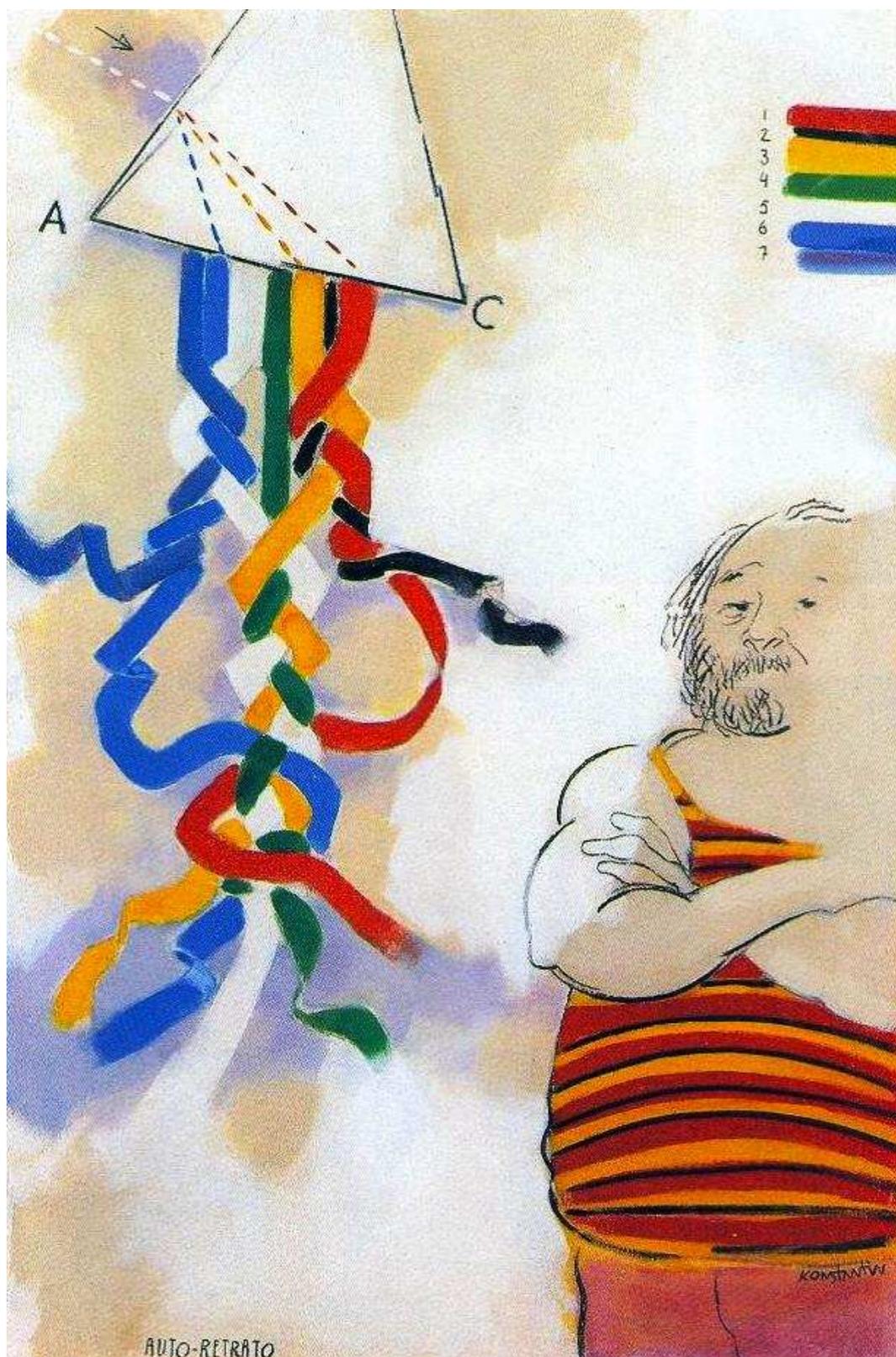
AR 19 - Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas. A.s.t., 160 x160 cm, 1985.



AR 20 - Auto-retrato com vacas premiadas. A.s.t., 124 x 110 cm, 1985.



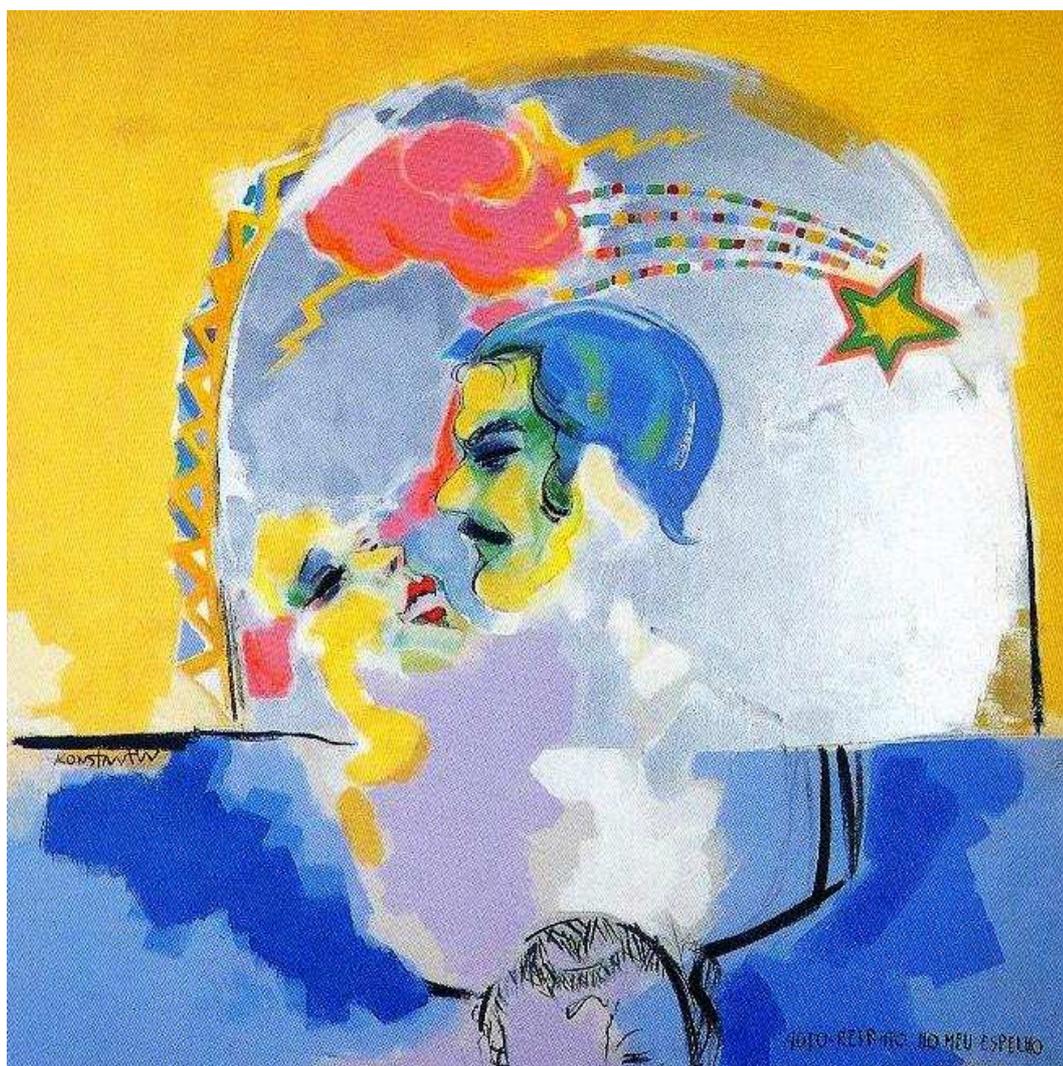
AR 21 - Auto-retrato com minha mulher debaixo do espelho. A.s.t., 130 x 130 cm, 1985.



AR 22 - Auto-retrato. A.s.t., 155 x 100 cm, 1985.



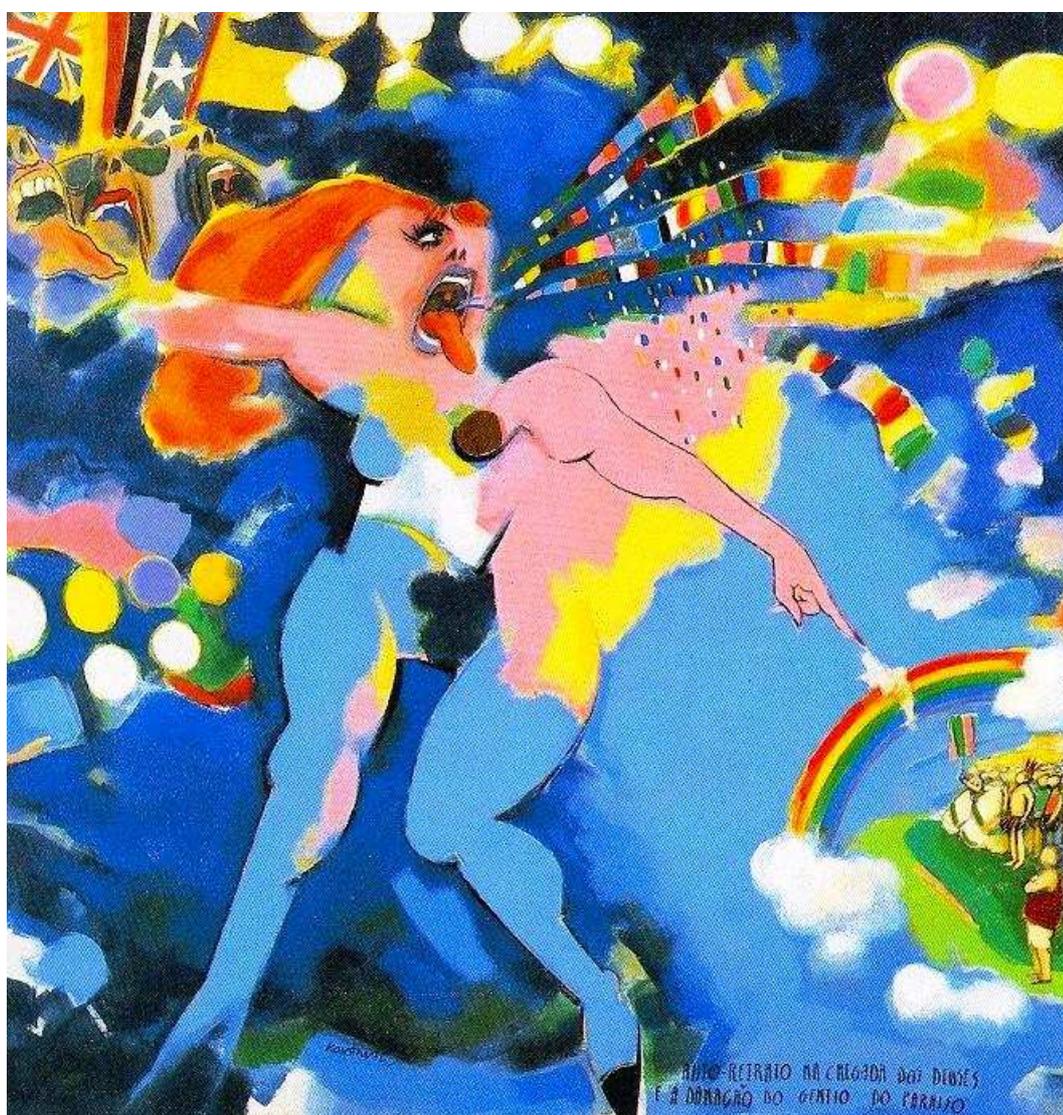
AR 23 - Auto-retrato. A.s.t., 155 x 100, 1985.



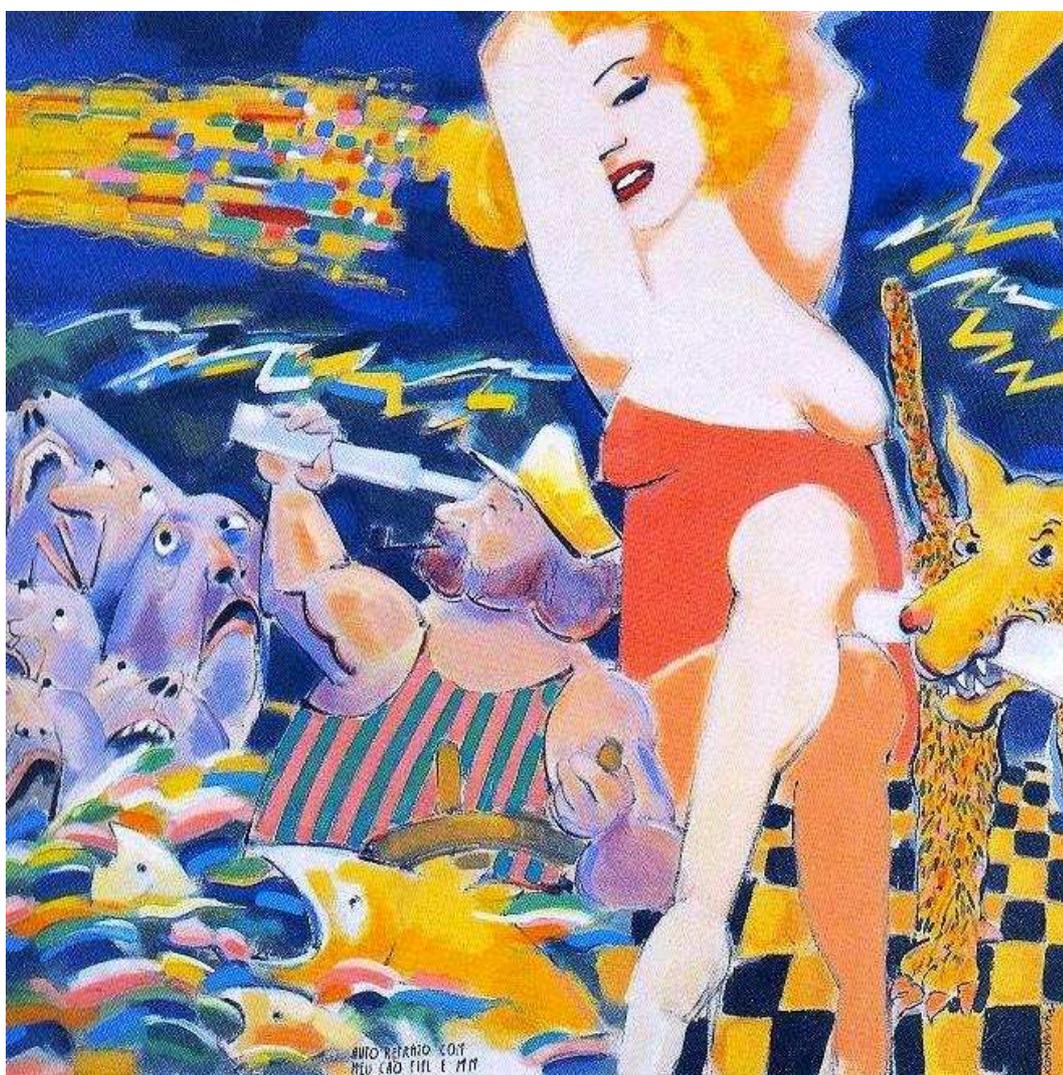
AR 24 - Auto-retrato no meu espelho. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985.



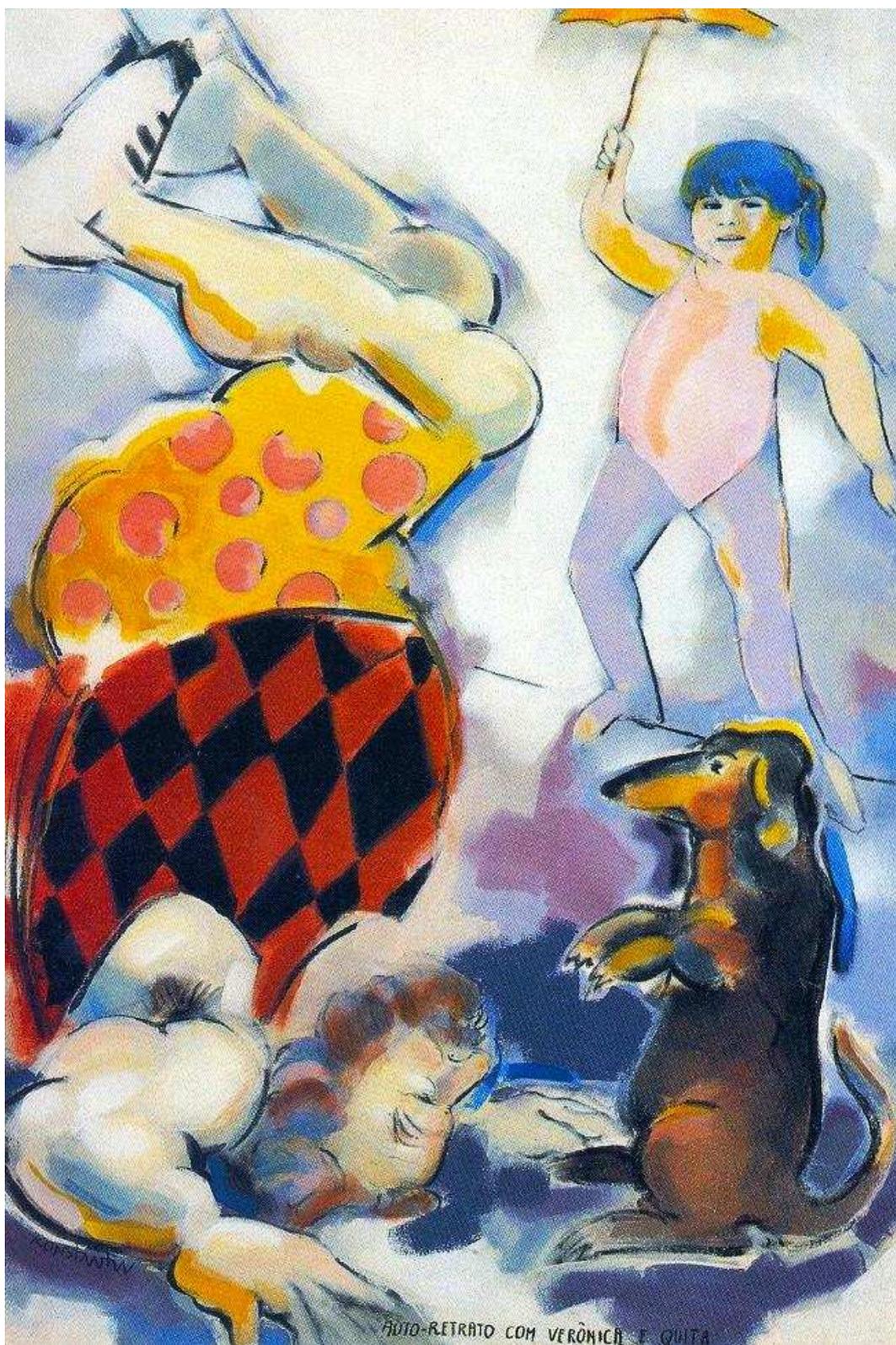
AR 25 - Homenagem a Mosaccio. Auto-retrato com MM e meu cão fiel. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985.



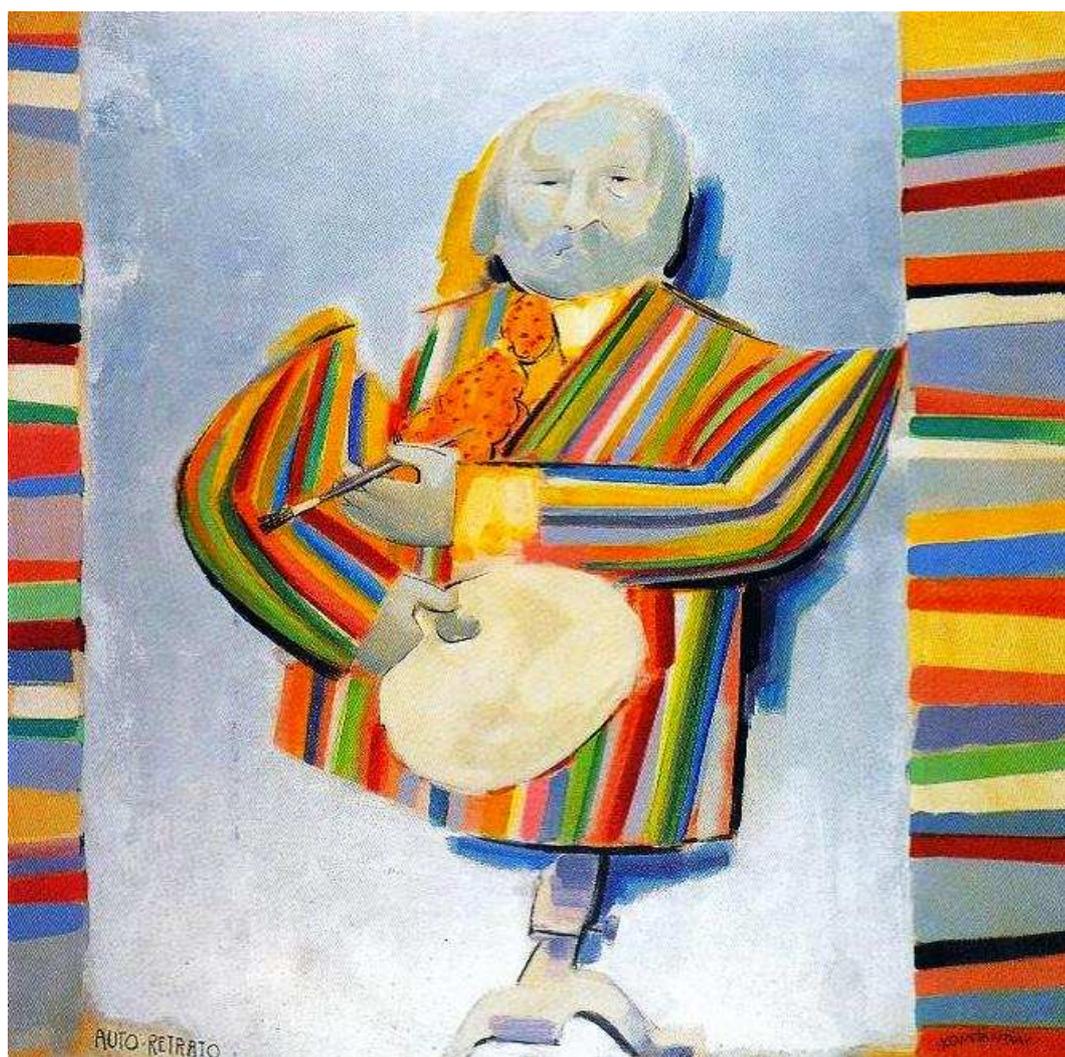
AR 26 - Auto-retrato na chegada dos deuses e a danação do gentio do paraíso. A.s.t.,
155 x 155 cm, 1985.



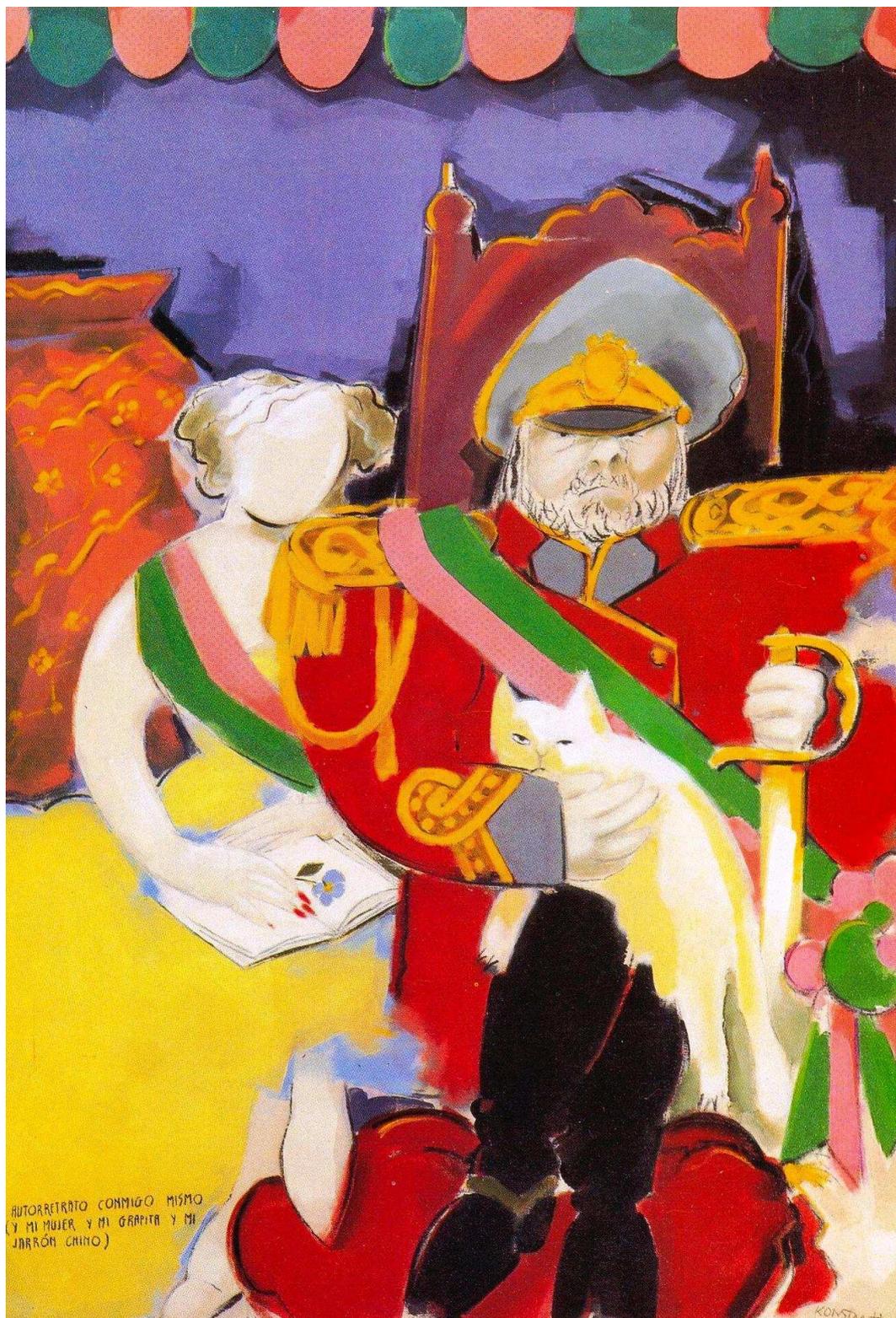
AR 27 - Auto-retrato com MM e meu cão fiel. A.s.t., 160 x 160 cm, 1985.



AR 28 - Auto-retrato com Verônica e Quita. A.s.t., 150 x 100 cm, 1985.



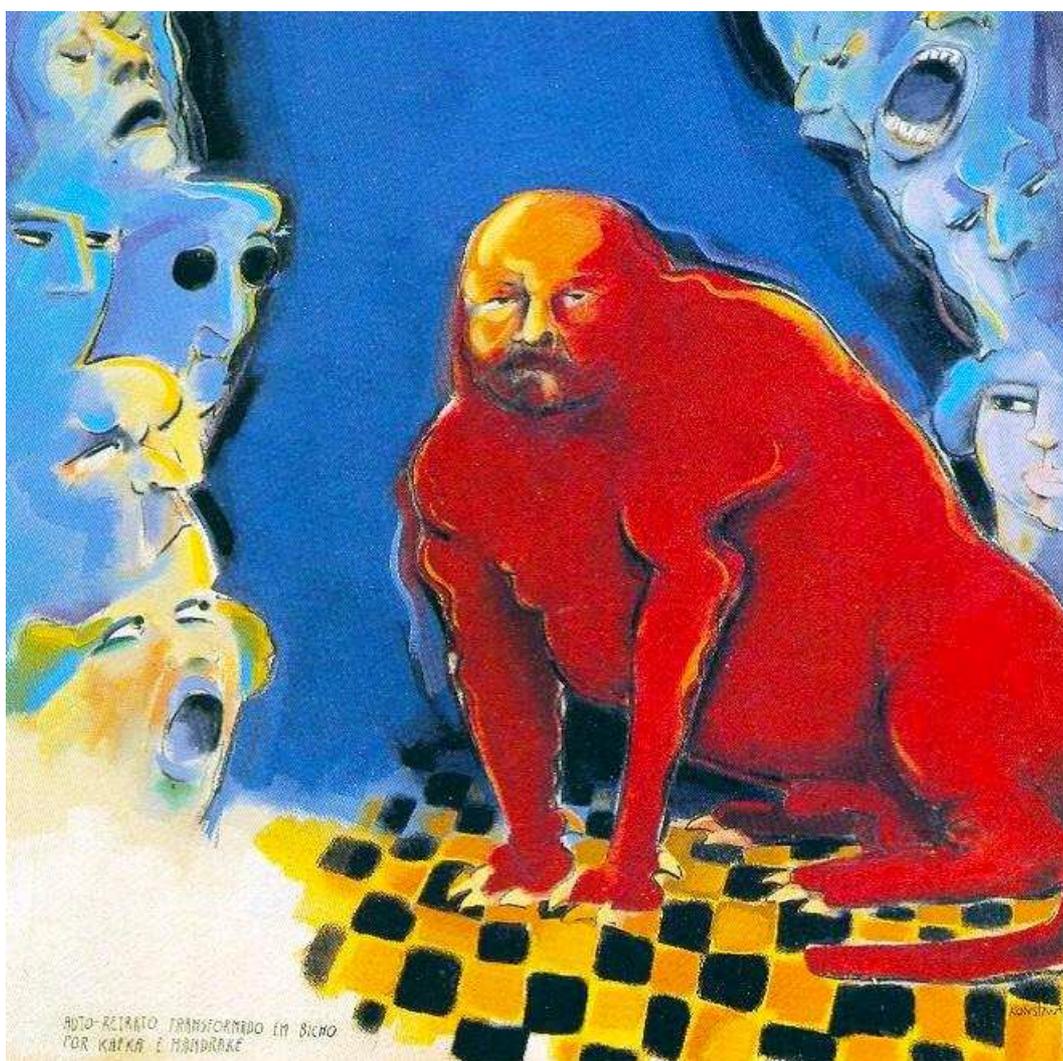
AR 29 - Auto-retrato. A.s.t., 130 x 130 cm, 1985



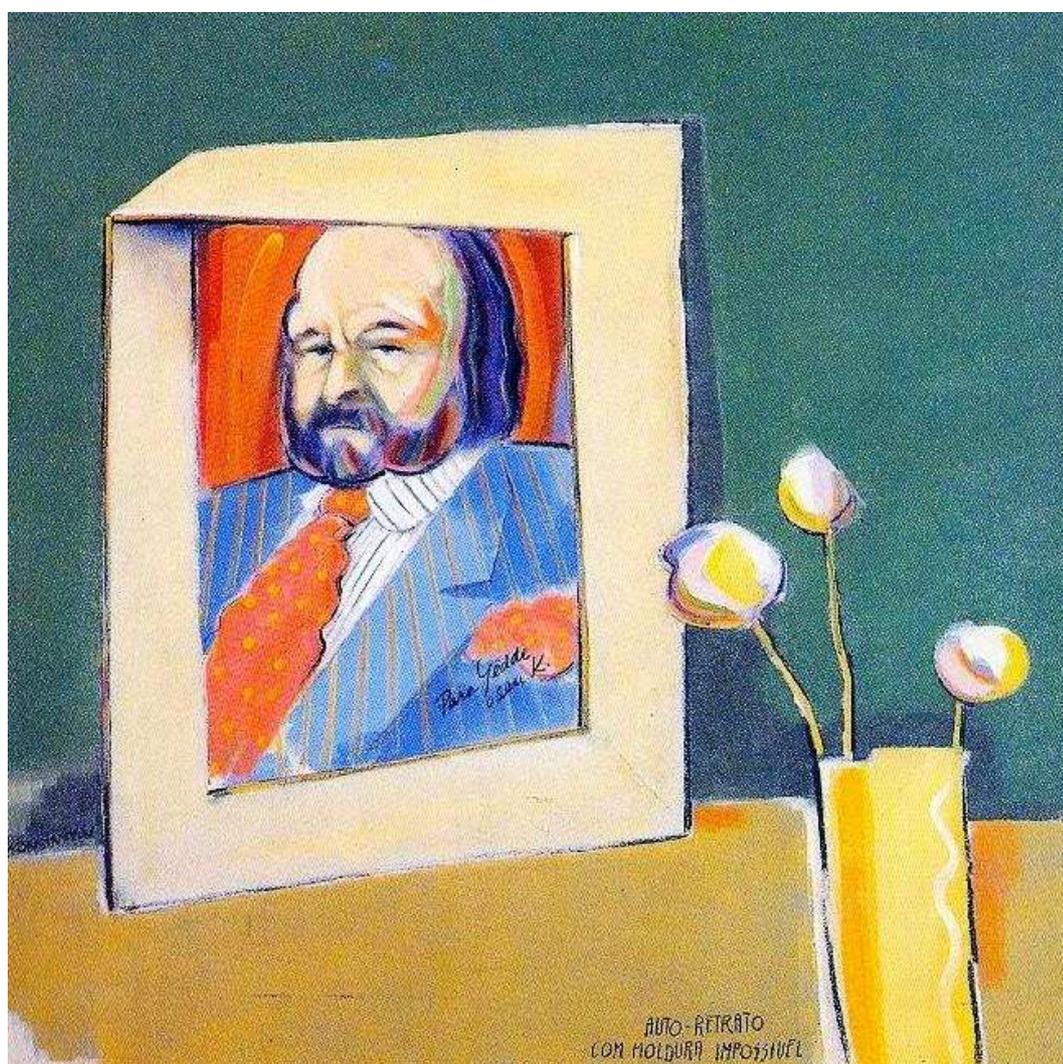
AR 30 - Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer y mi grapita y mi jarrón chino). A.s.t., 160 x 110 cm, 1986.



AR 31 - Auto-retrato vendo os homens às avessas. A.s.t., 110 x110 cm, 1986.



AR 32 - Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake. A.s.t., 130 x 130 cm, 1986.



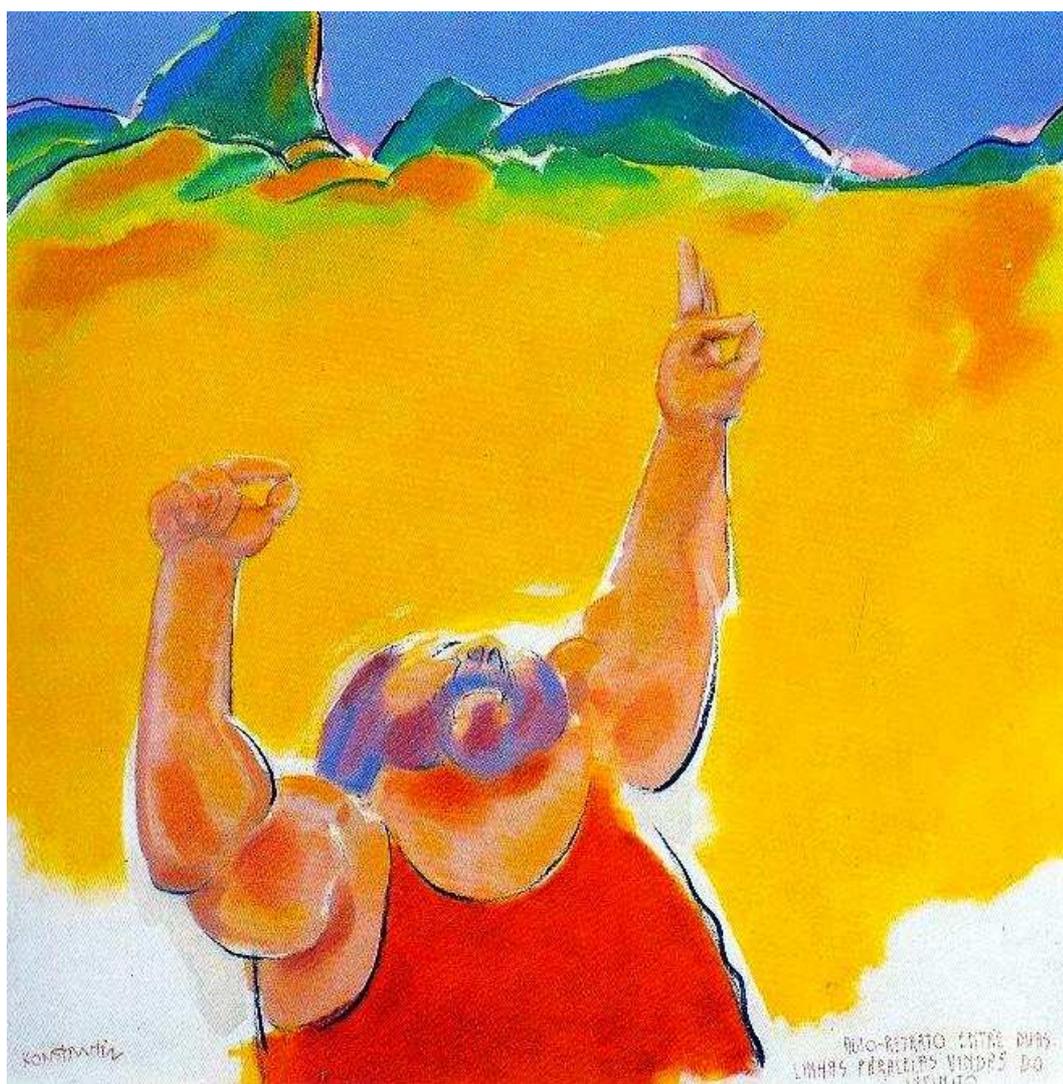
AR 33 - Auto-retrato com moldura impossível.. A.s.t., 110 x 110 cm, 1986



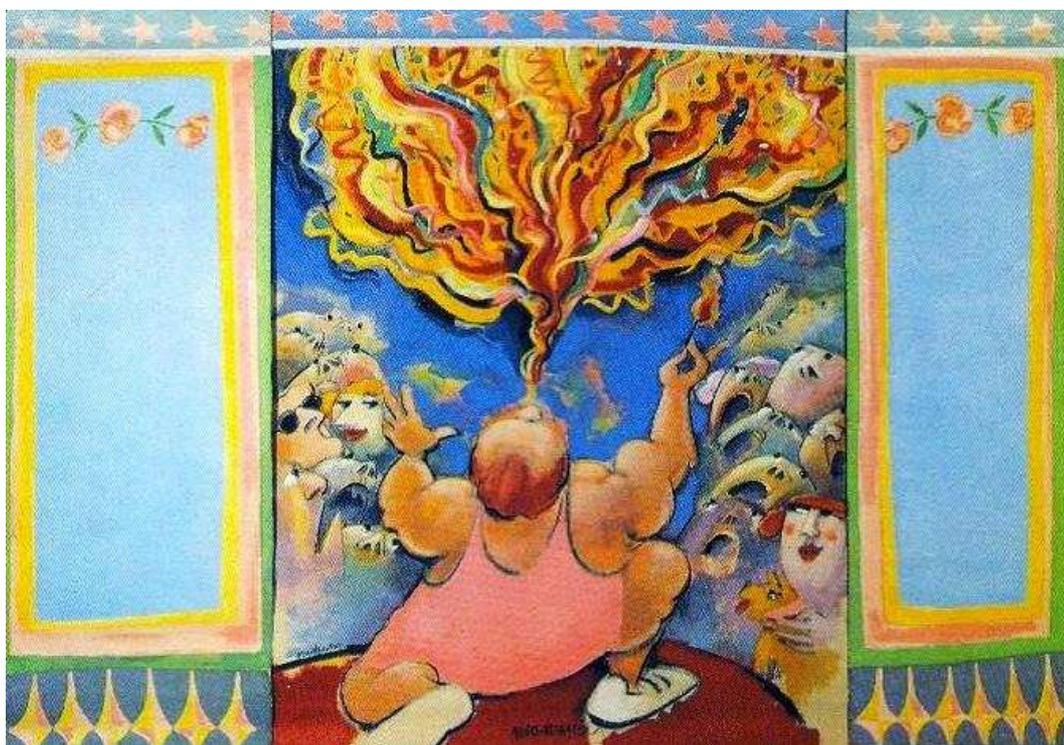
AR 34 - Auto-retrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível). A.s.t., 155 x 220 cm, 1986.



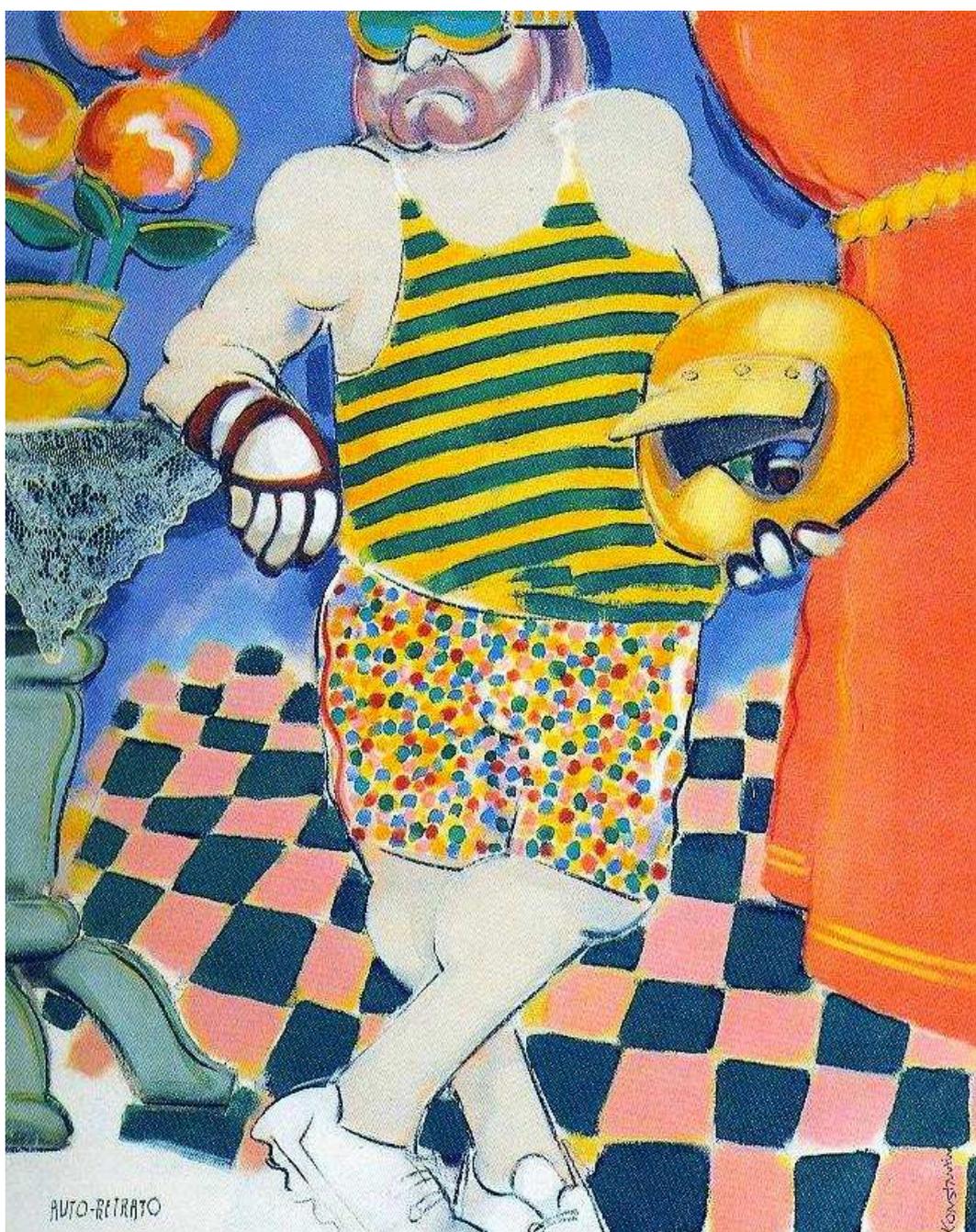
AR 35 - Auto-retrato com meu galo Pavarotti. A.s.t., 140 x 110 cm, 1986.



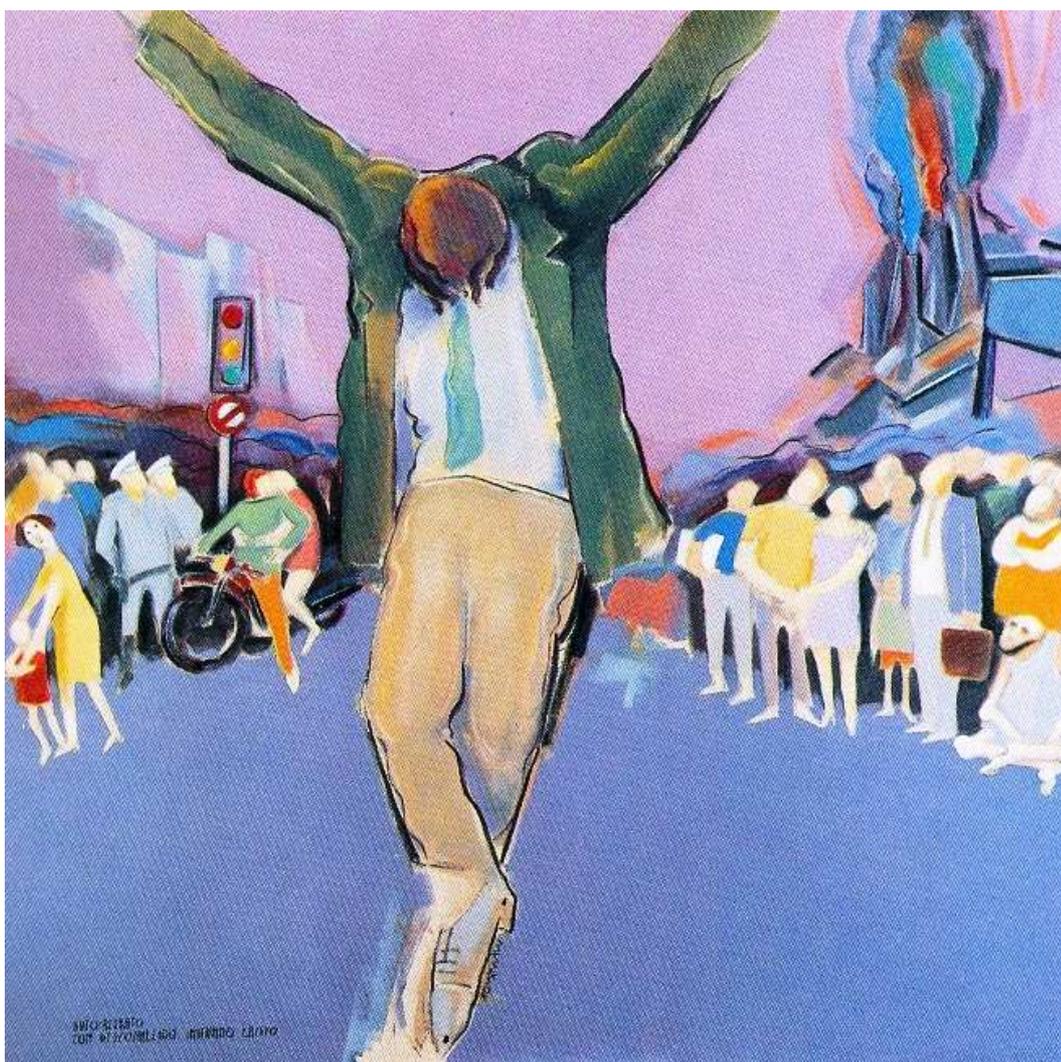
AR 36 - Auto-retrato entre duas linhas paralelas vindas do infinito. A.s.t., 110 x 110 cm, 1986.



AR 37 - Auto-retrato (tríptico). A.s.t., 200 x 280 cm, 1986.



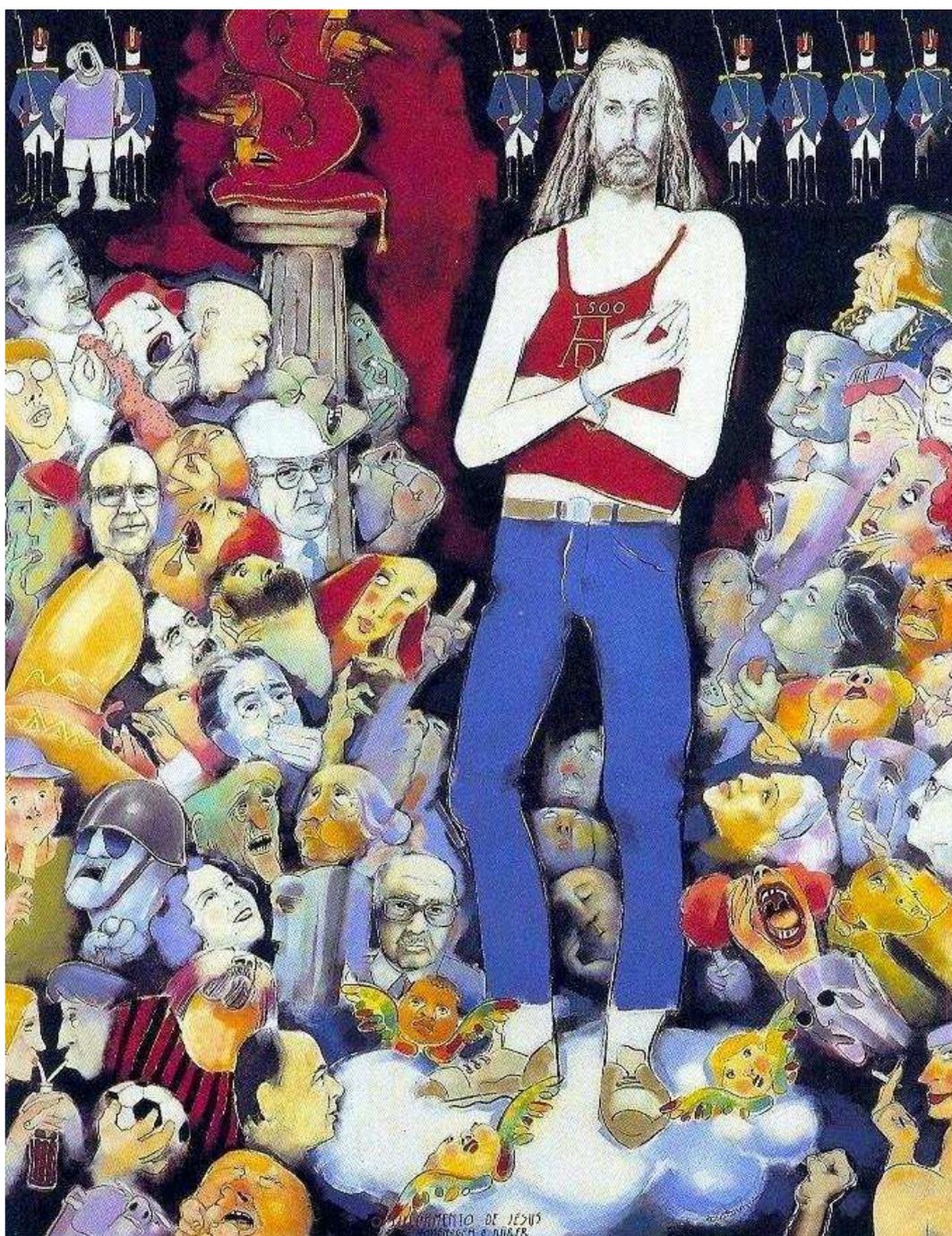
AR 38 - Auto-retrato. A.s.t., 145 x110 cm, 1986.



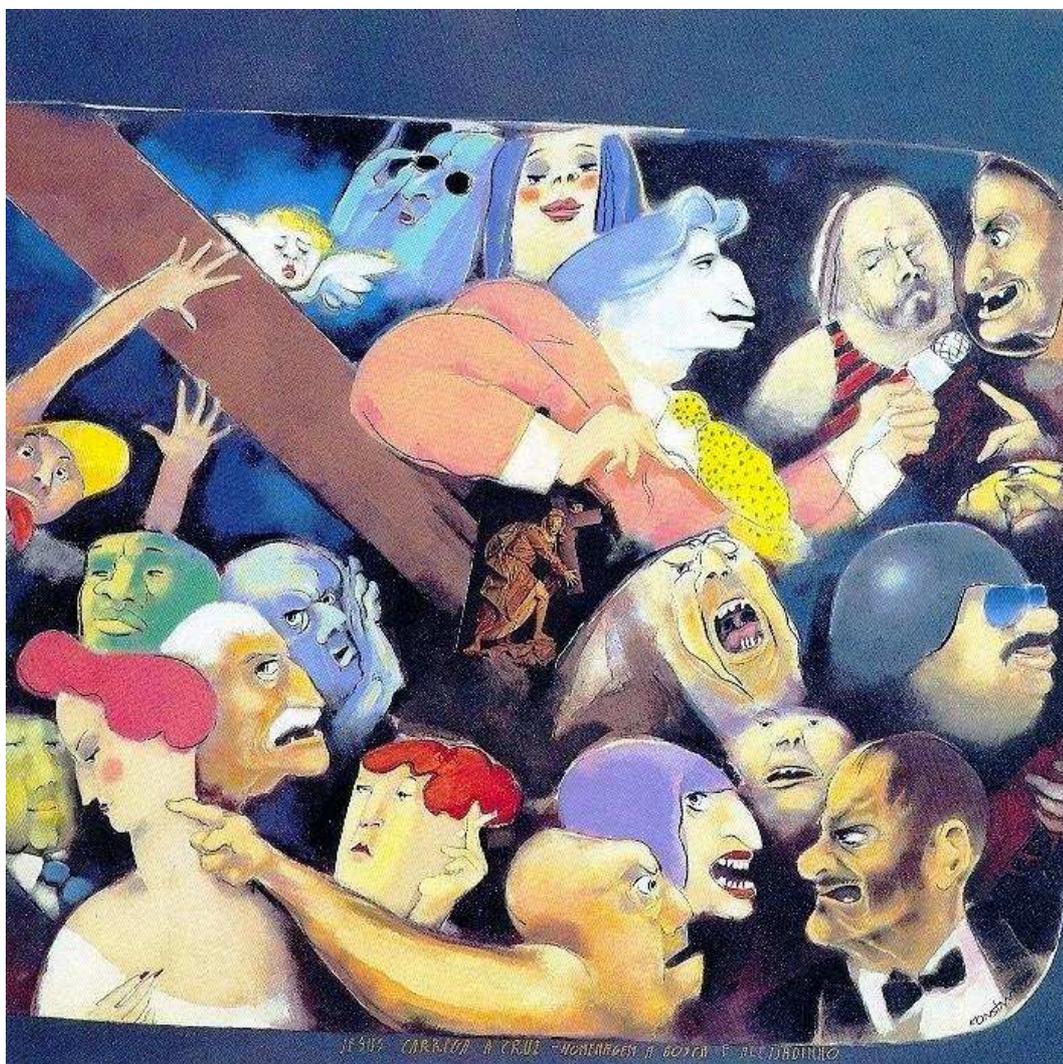
AR 39 - Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo. A.s.t., 160 x160 cm, 1986.



AR 40 - Auto-retrato imitando querubim - Para Yedde. A.s.t., 120 x 85 cm, 1987.



AR 42 - O julgamento - Homenagem a Dürer (* Série Via-Sacra). A.s.t, 350 x 250 cm, 1989.



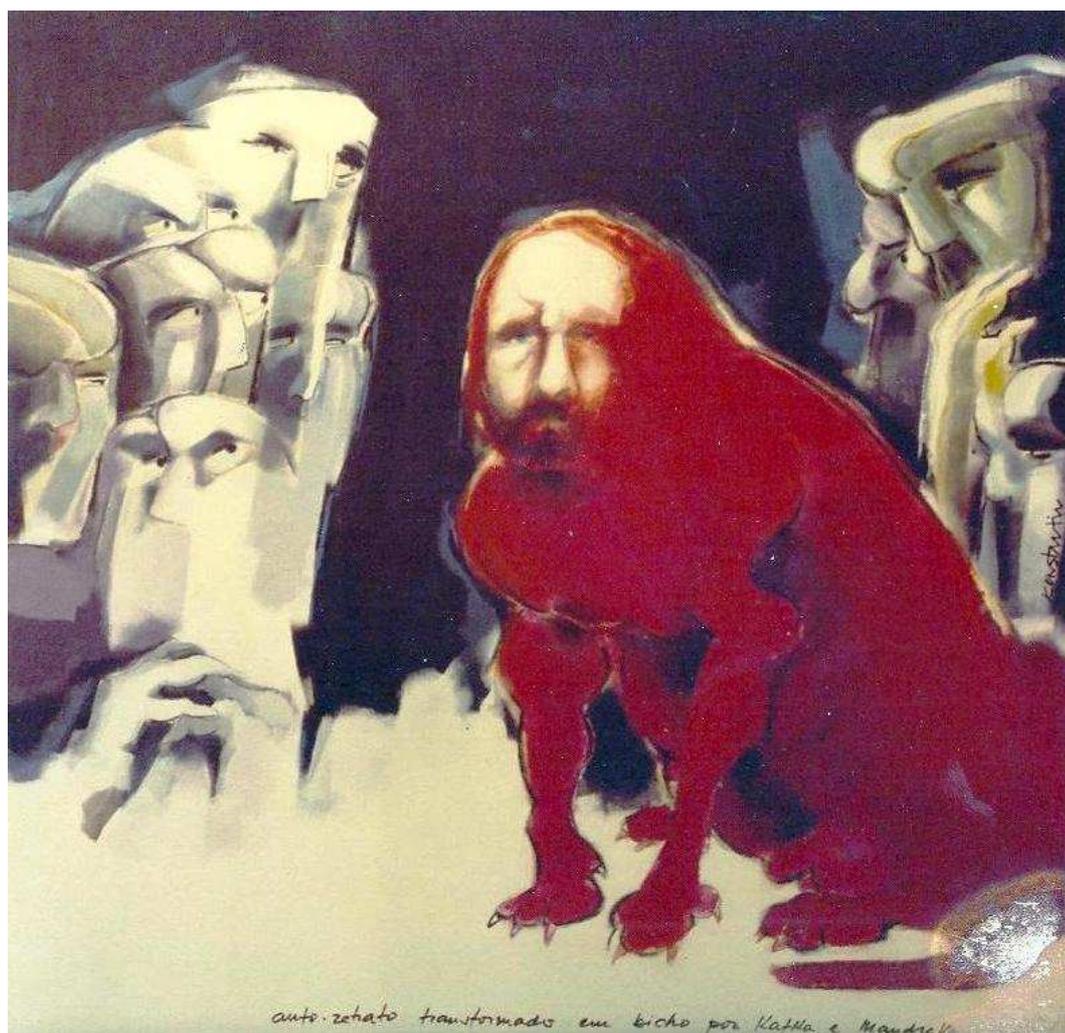
AR 43 - Jesus carrega a cruz – Homenagem a Bosch e Aleijadinho (*Série via-sacra). A.s.t.,
200 x 200 cm, 1989.



AR 44 - Auto-retrato na terra de Marlboro. A.s.t. e madeira, 160 x 110 cm, 1993.



AR 45 - Auto-retrato na terra de Marlboro. A.s.t., 100 x 80 cm, 1993.



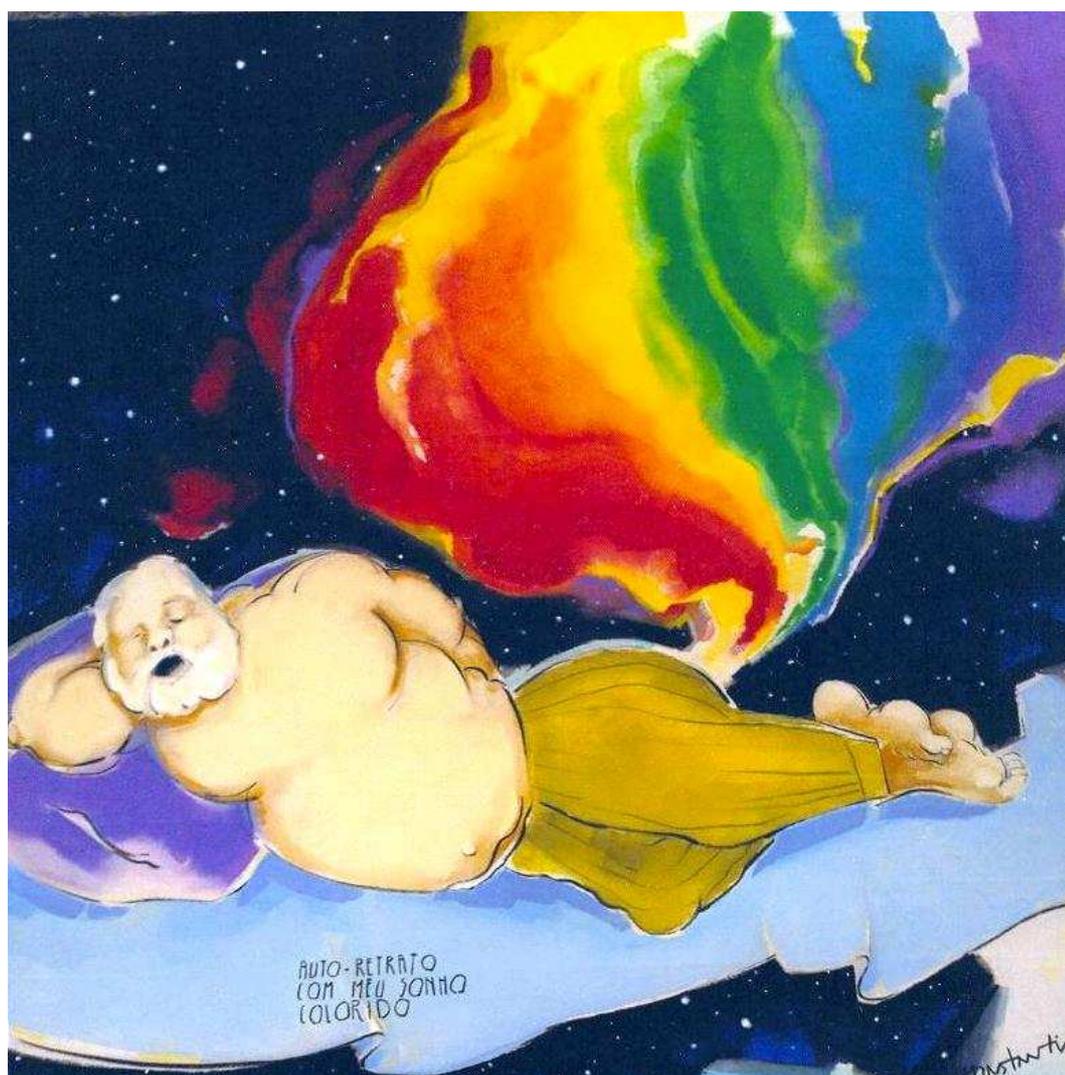
AR 46 - Auto-retrato transformado em bicho por Kafka e Mandrake. 100 x 100 cm, 1993.



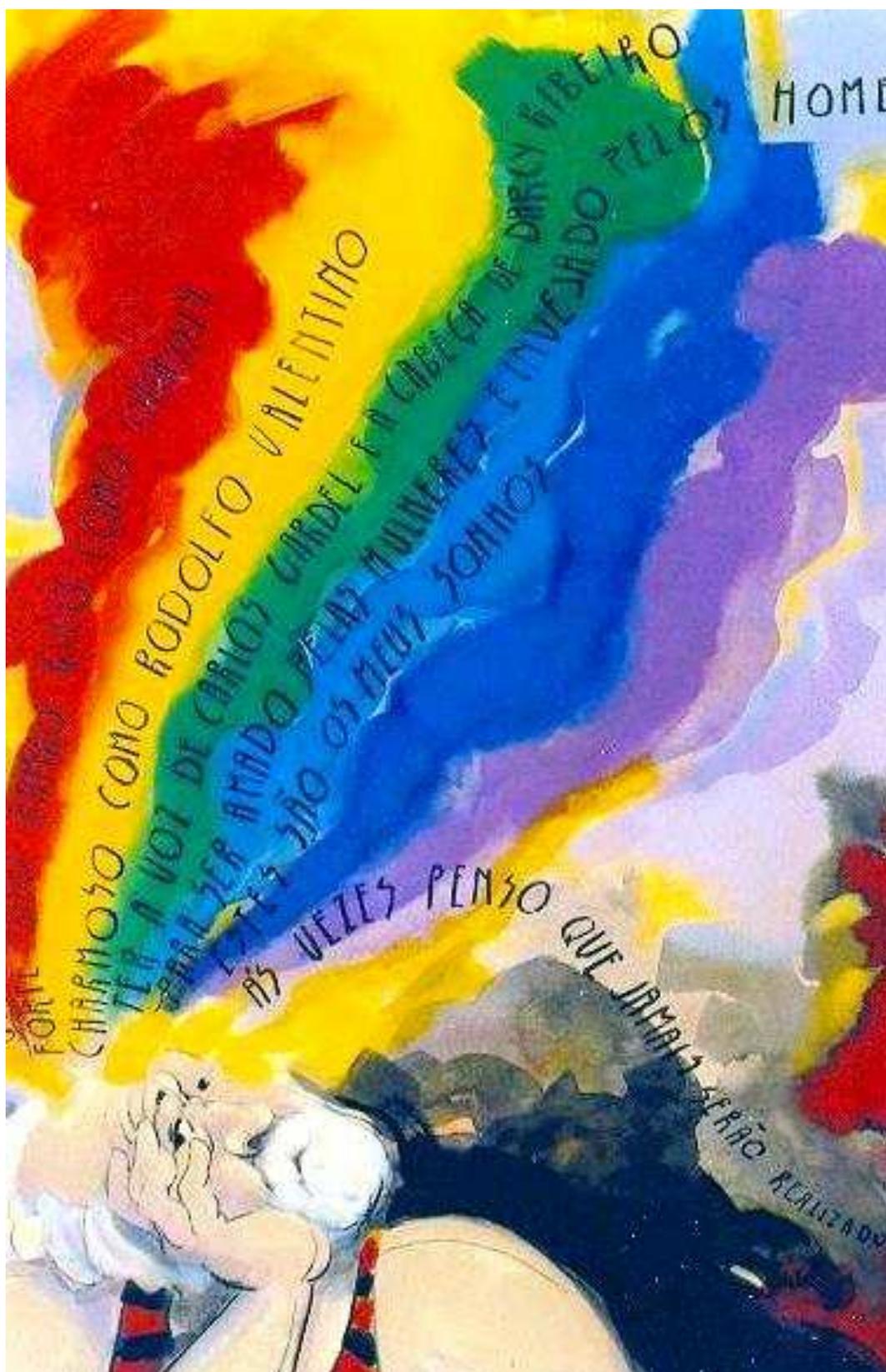
AR 47 - Auto-retrato com os inconfidentes. A.s.t., 100 x 80 cm., 1993.



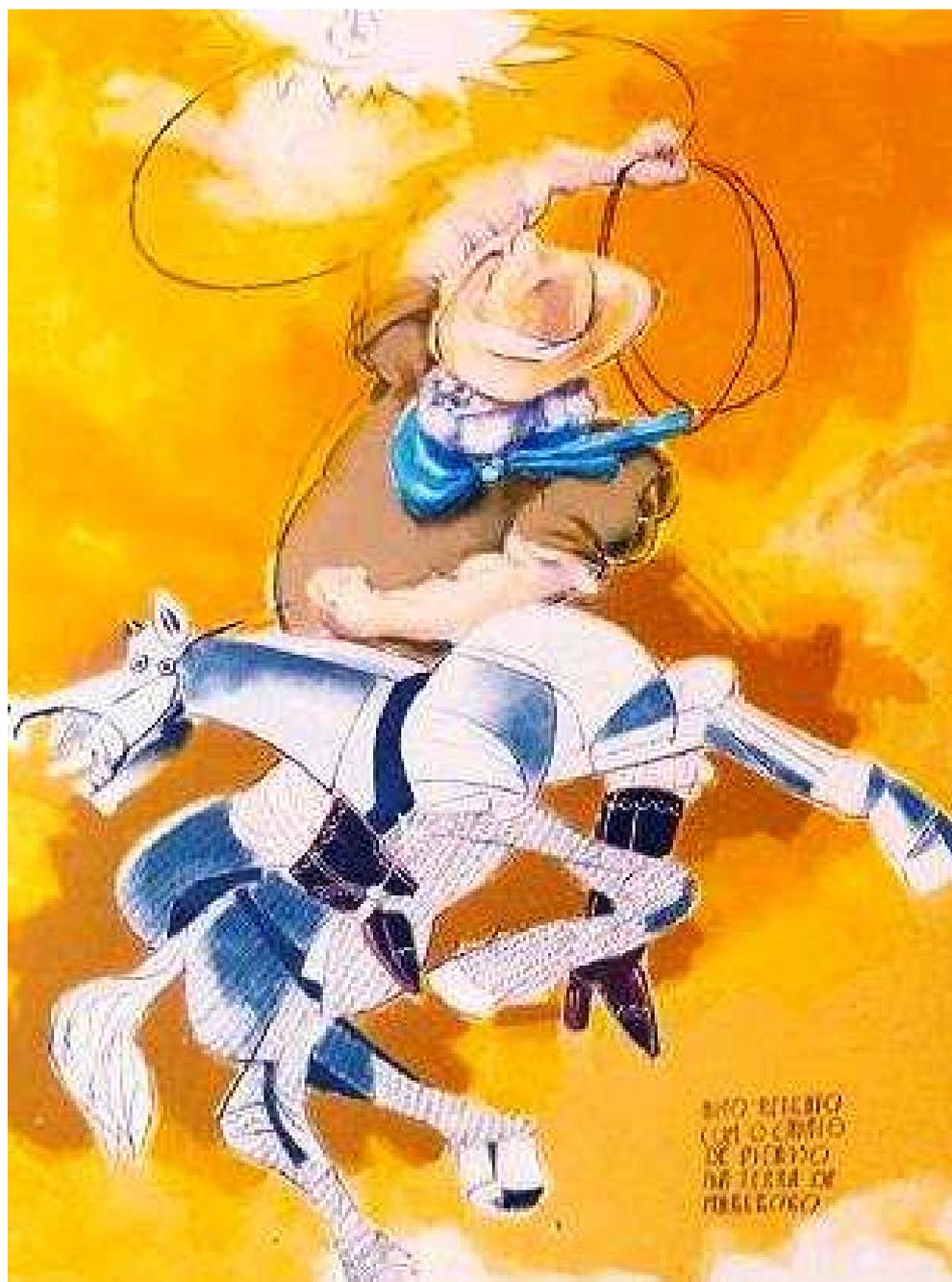
AR 49 - Eu e minha mulher num mar de rosas. A.s.t. madeira e colagem., 160 x 110 cm, 1997..



AR 50 - Auto-retrato com meu sonho colorido. A.s.t., e madeira, 160 x 110 cm, 1997.



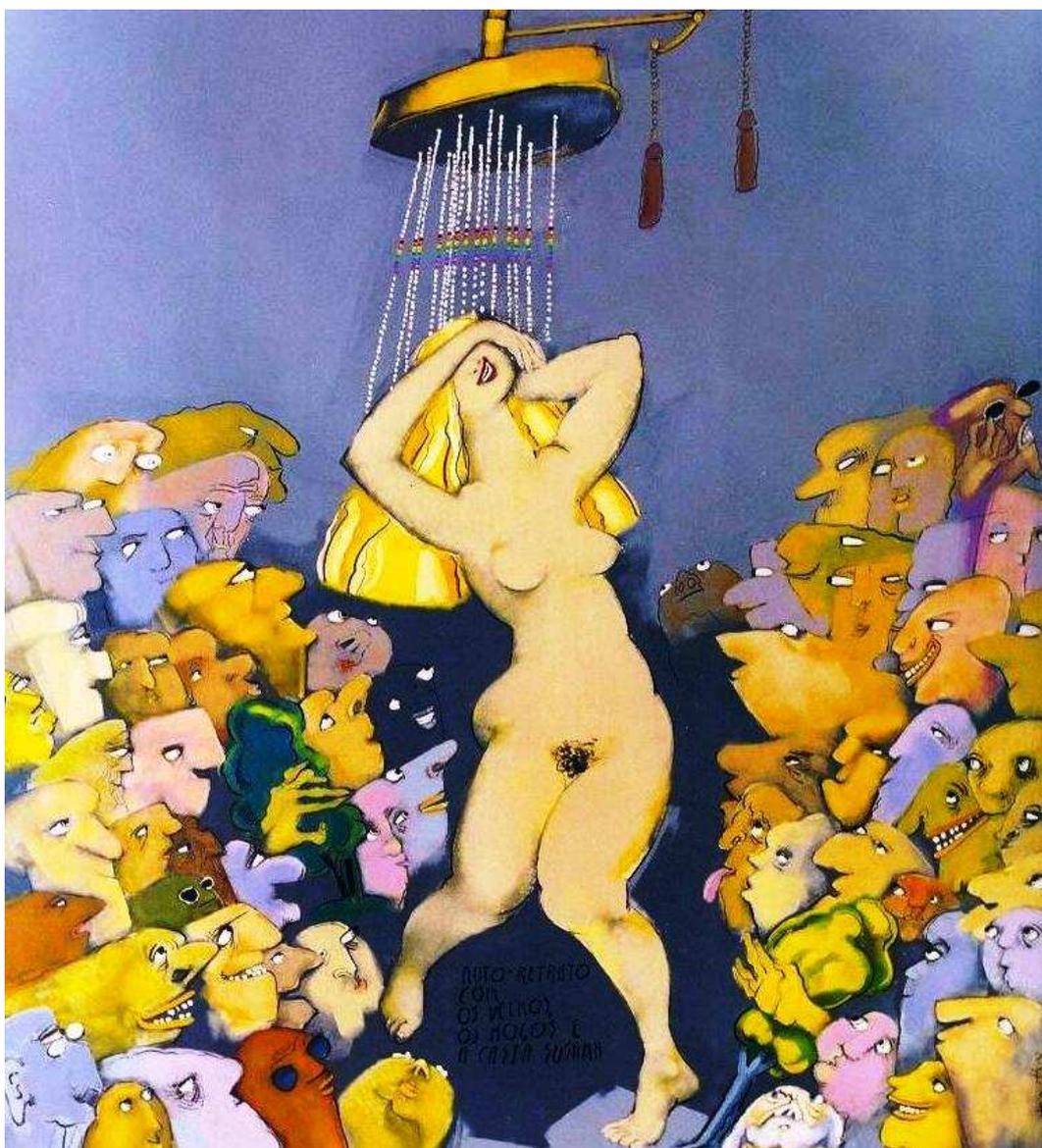
AR 51 - Auto-retrato. A.s.t. e madeira. 160 x 110 cm, 1997.



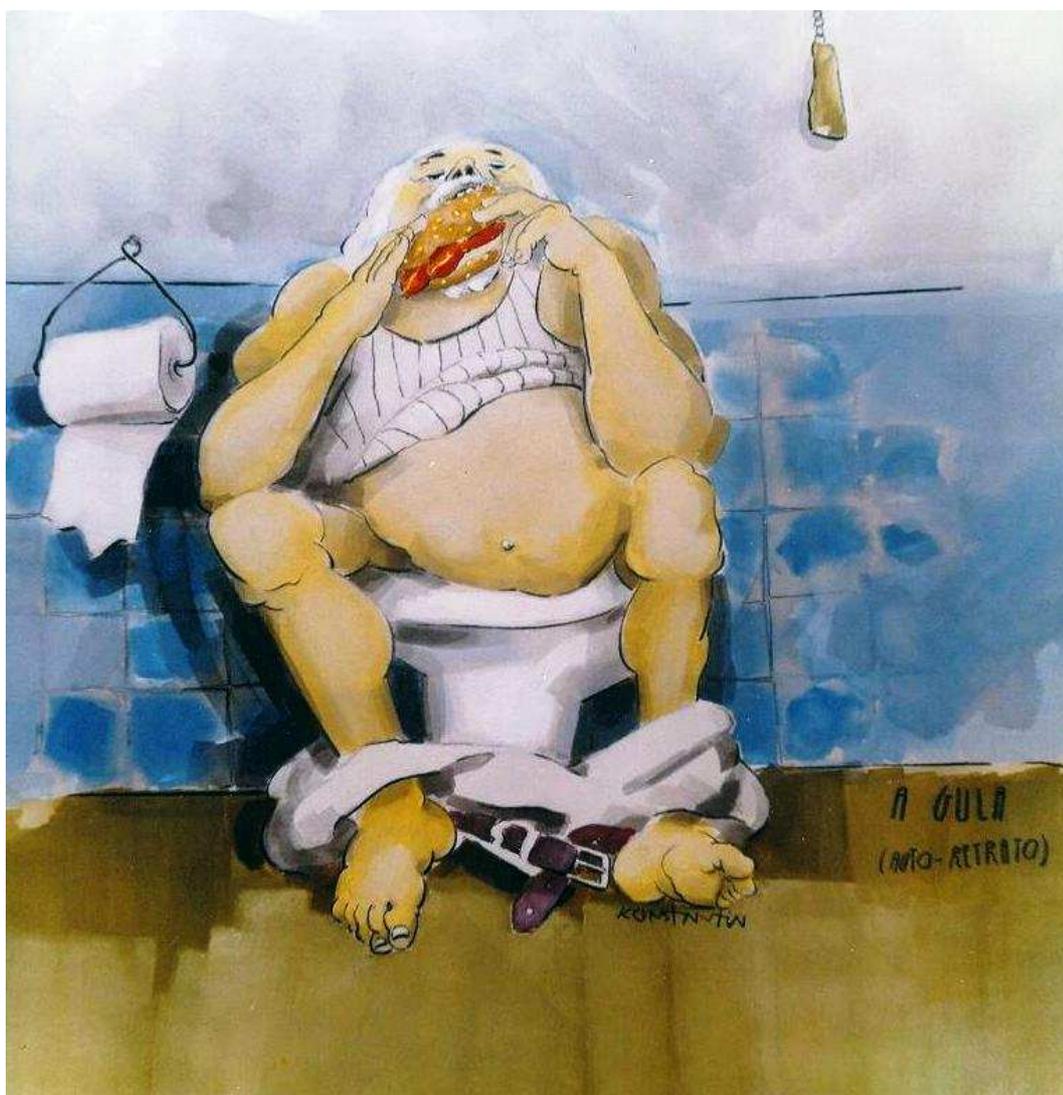
AR 52 - Auto-retrato com cavalo de Picasso na terra de Marlboro. A.s.t., e madeira, 220 x 160 cm., 1998.



AR 53 - “Ah!... Agora já sei que Ele sabe tudo”. A.s.t., e colagem, 220 x 160 cm, 1998.



AR 54 - Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Susana. A.s.t., e madeira, 220 x 200 cm, 1998.



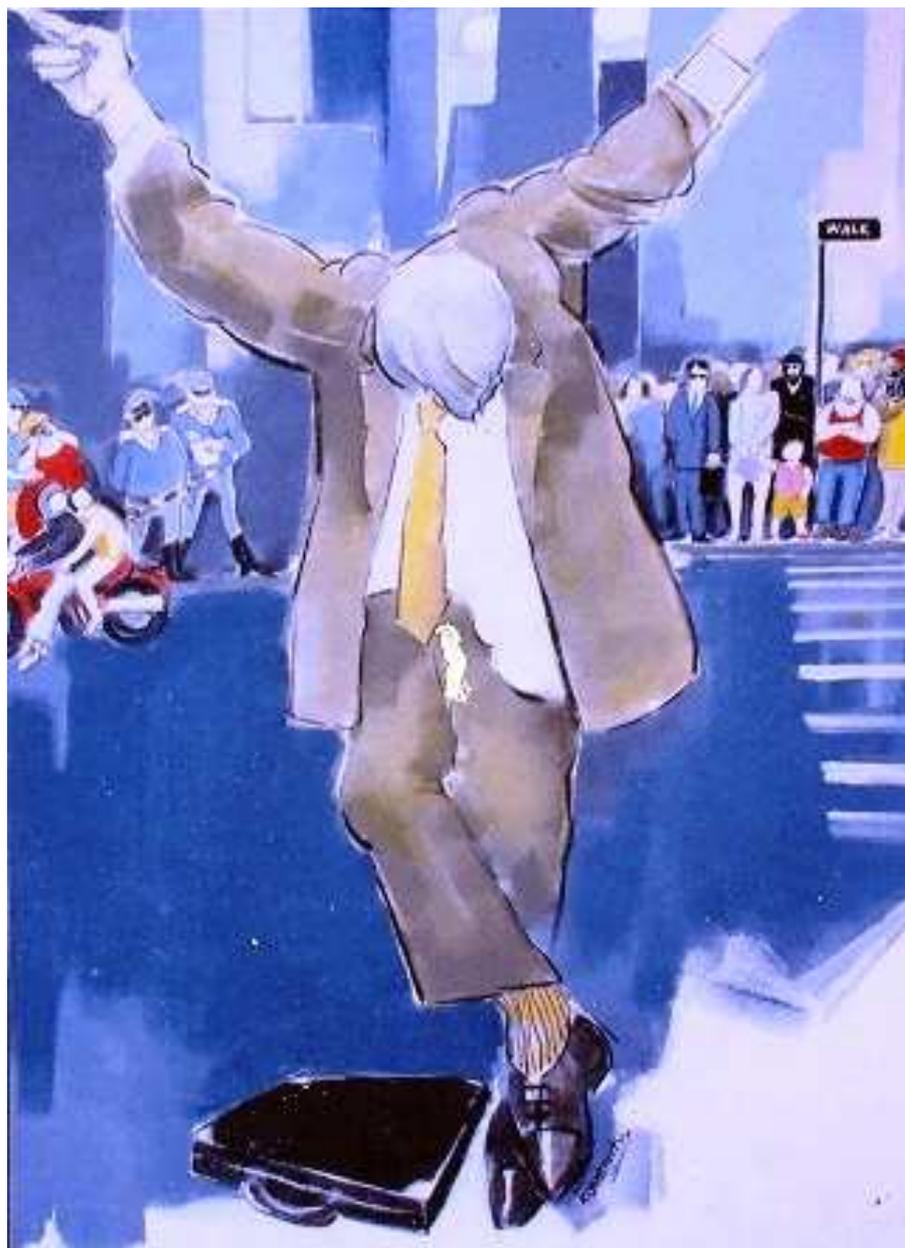
AR 55 - A gula (Auto-retrato). A.s.t., e madeira, 160 x 160 cm, 1999.



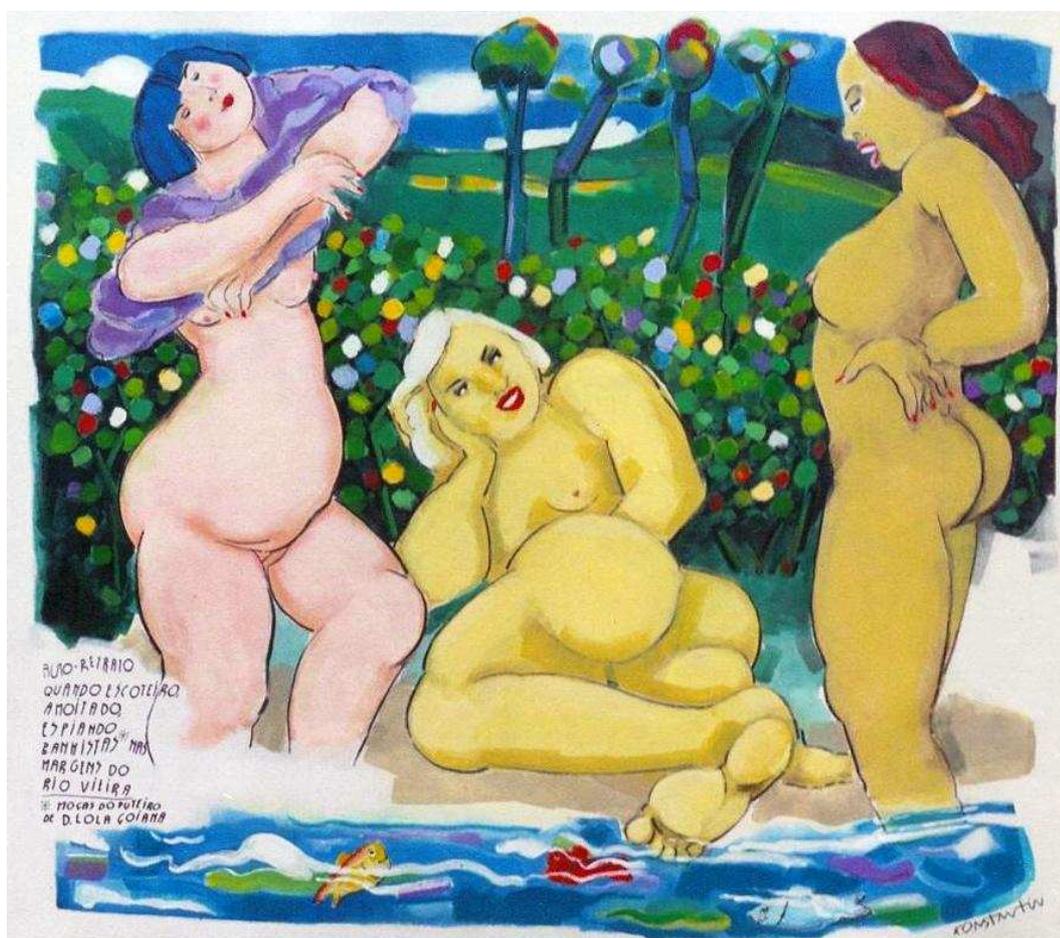
AR 56 - Auto-retrato com Galileu e meu sabe tudo. A.s.t., e madeira. 160 x 120 cm, 1999.



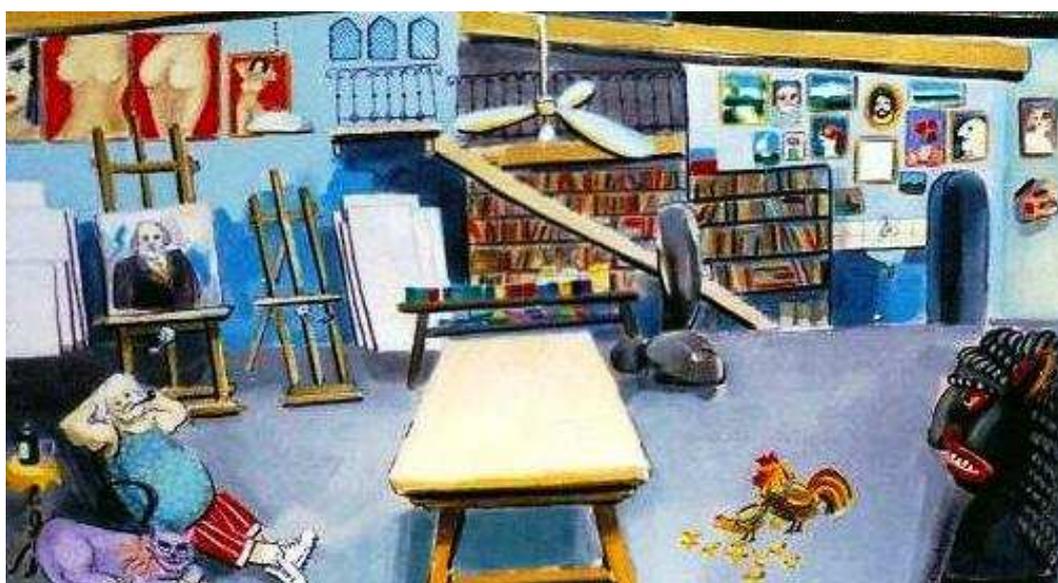
AR 57 - Auto-retrato transformado em bicho por D. Lola Goiana com suas mandingas. A.s.t., e madeira. , 80 x 100 cm, 2003.



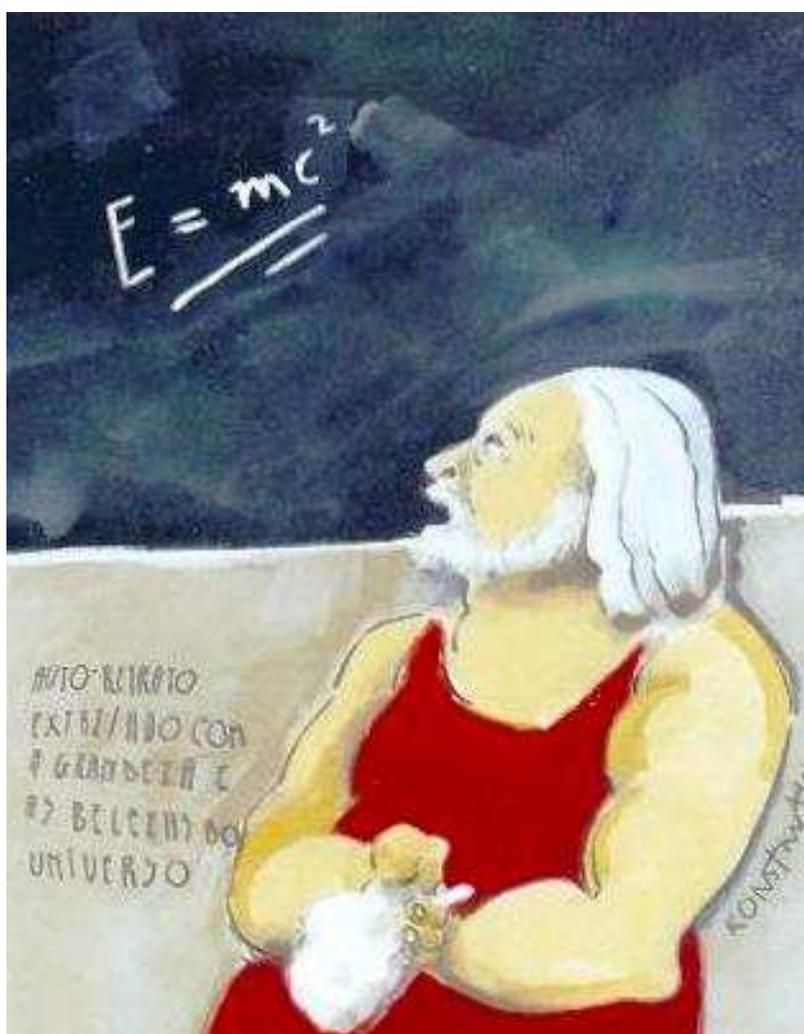
AR 58 - Auto-retrato em NY. A.s.t., 160 x 120 cm., 2004.



AR 59 - Auto-retrato quando escoteiro, amotado espiando banhistas nas margens do Rio Vieira. A.s.t., e madeira, 160 x 110 cm, 2004.



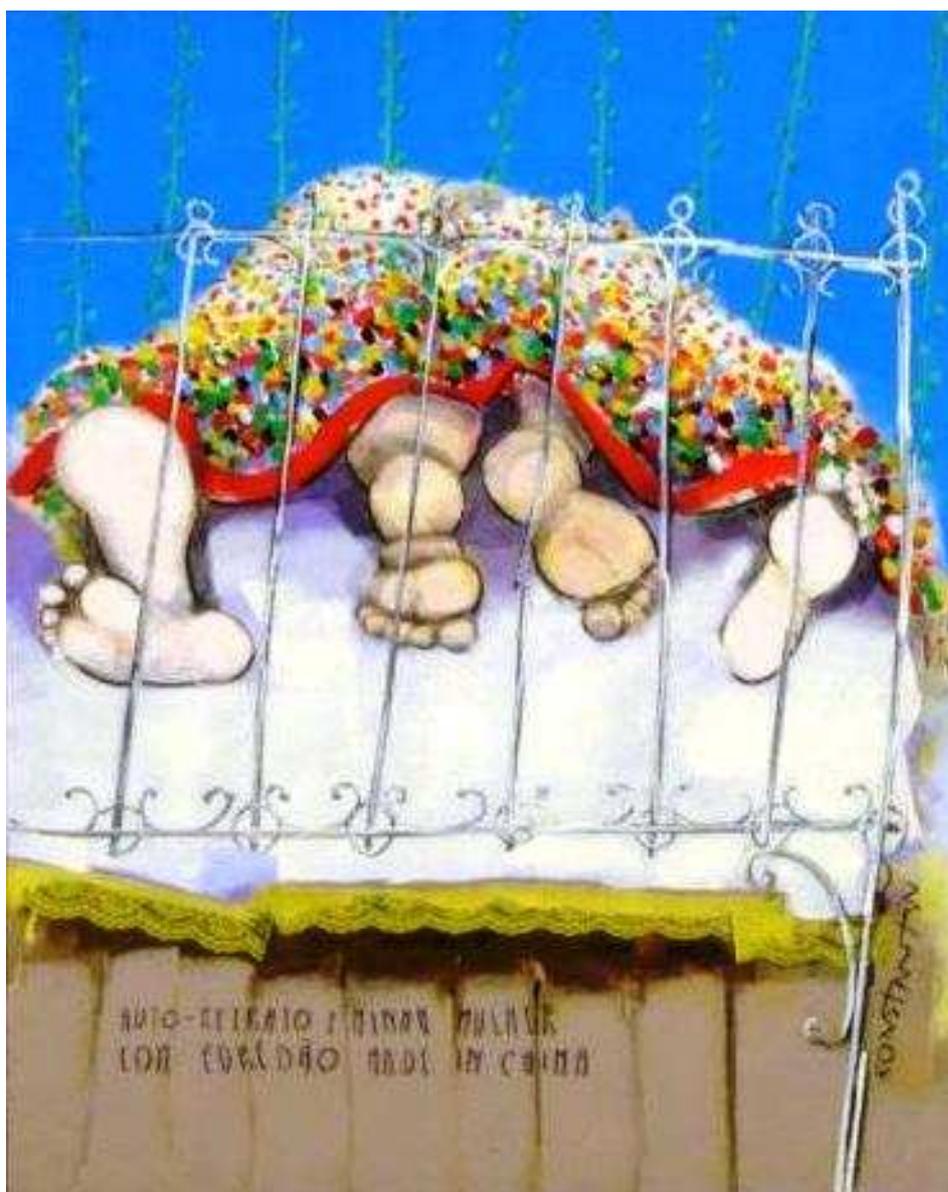
AR 60 – Auto-retrato com Galileu, Amélia, Pavarotti e filhos em meu ateliê. A.s.t., e madeira, 60 x 120 cm, 2004.



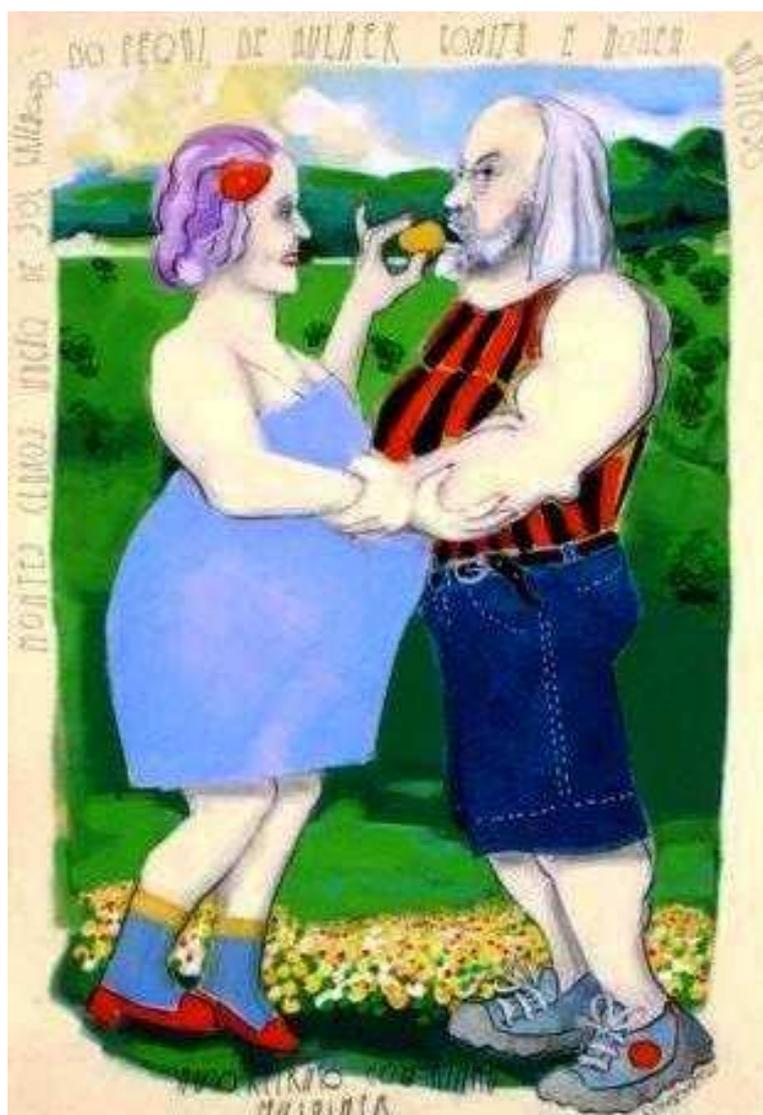
AR 61 - Auto-retrato extasiado com a grandeza e as belezas do universo. A.s.t., 100 x 80 cm, 2004.



AR 62 - Auto-retrato no meu julgamento final.. A.s.t., 160 x 110 cm, 2004.



AR 63 - Auto-retrato e minha mulher com edredão made in China



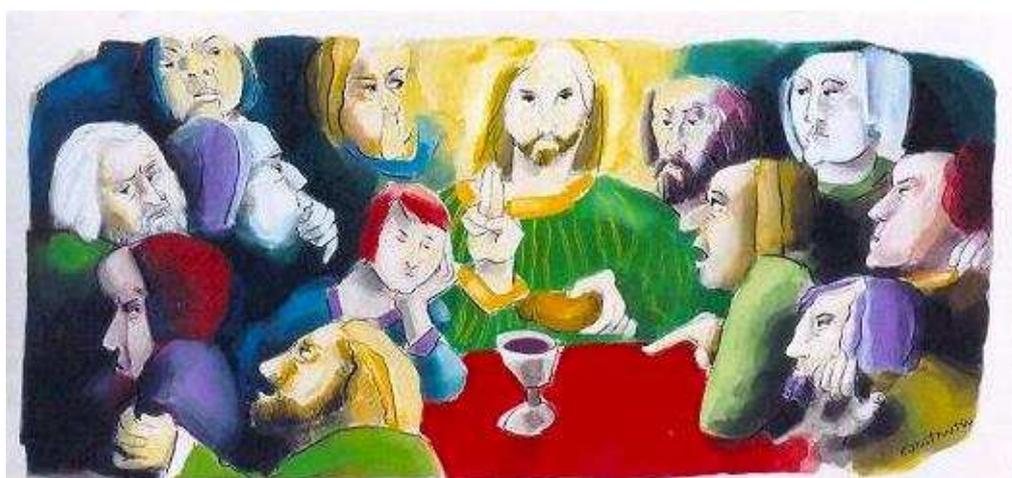
AR 64 - Auto retrato com minha mulher (comendo pequi). A.s.t., 160 x 110 cm, 2005.



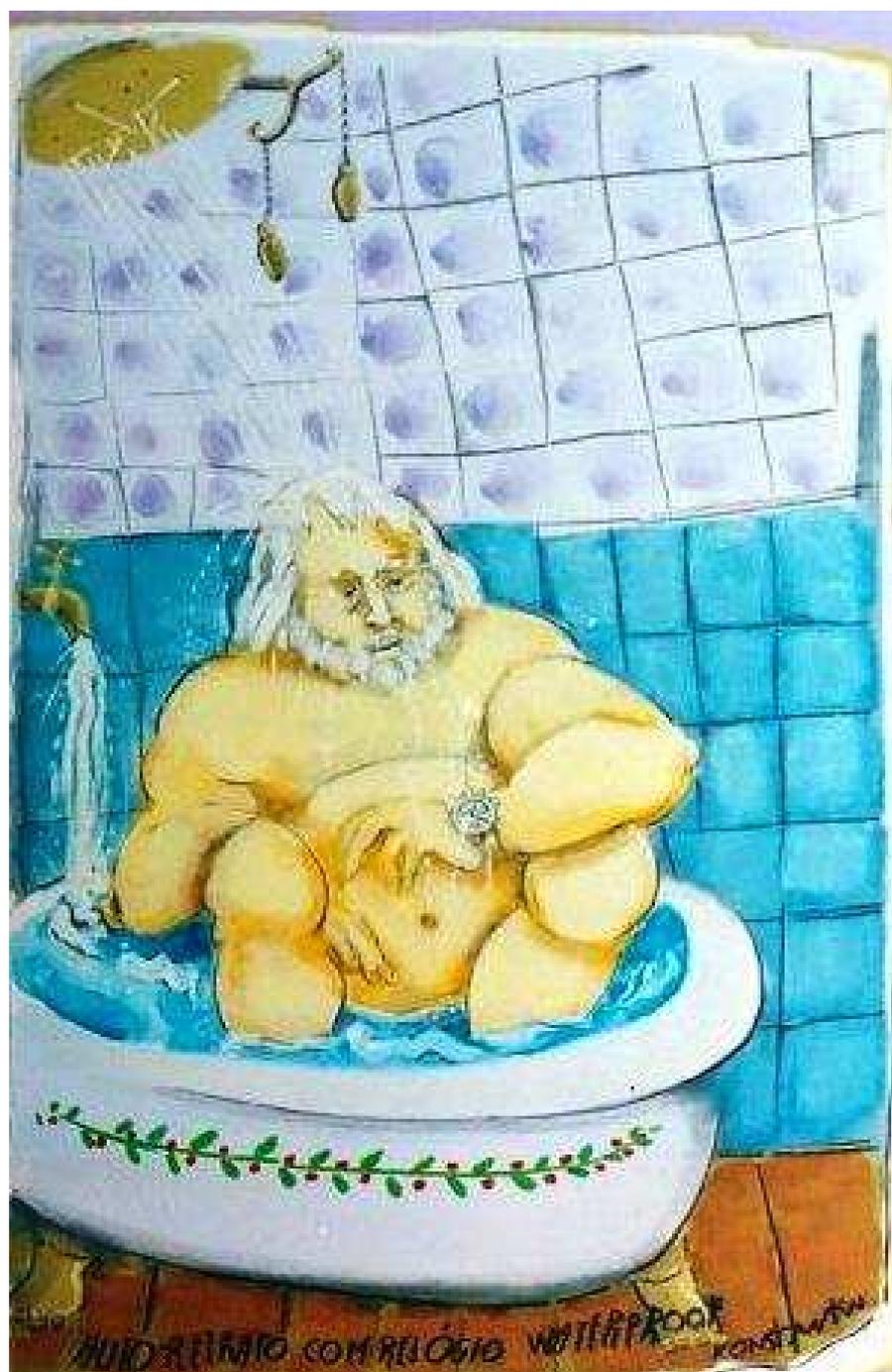
AR 65 - Auto-retrato frente ao espelho. A.s.t., 70 x 50 cm, 2005.



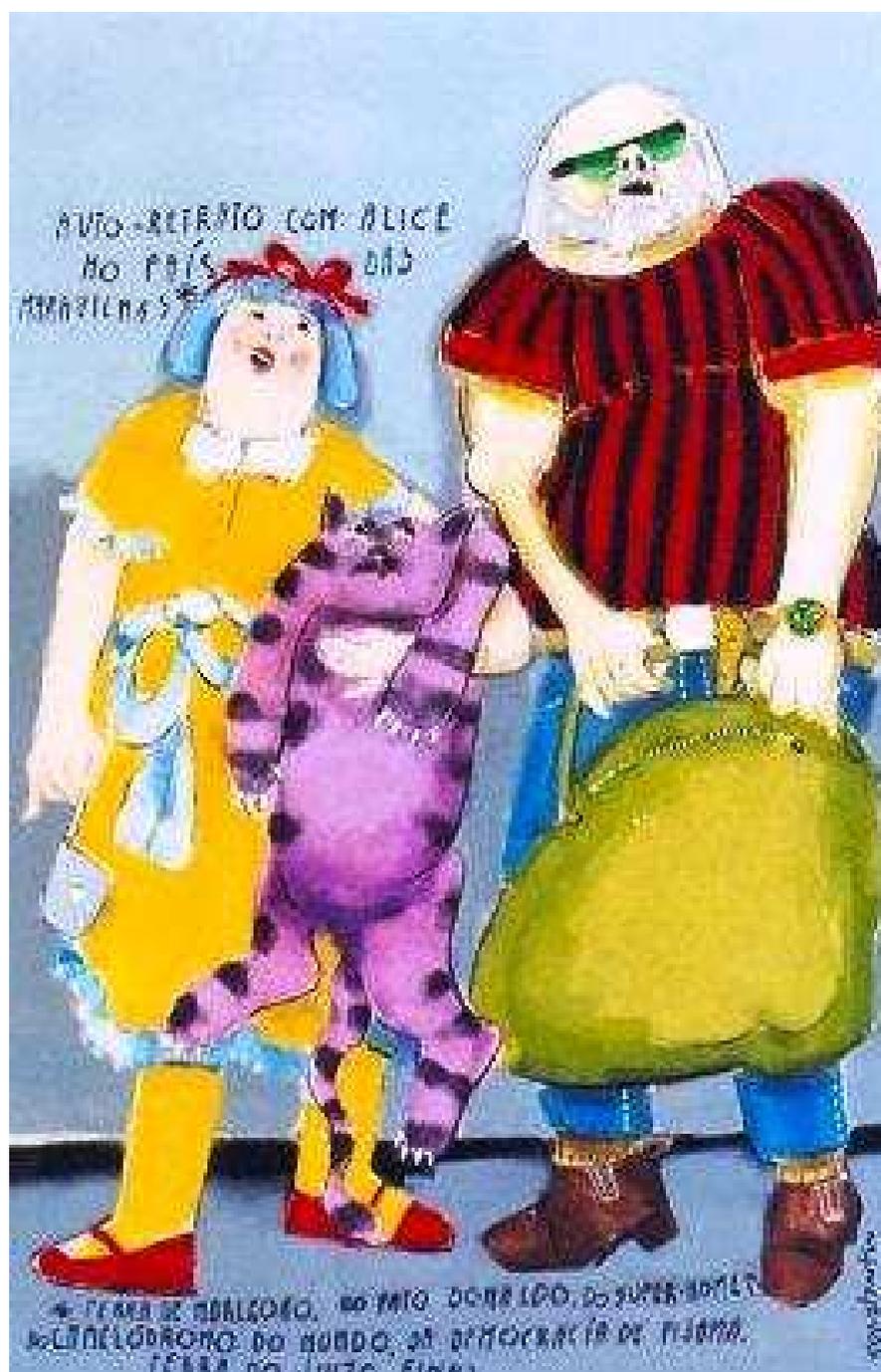
AR 66 - Auto-retrato com Tião, meu cão fiel. A.s.t., e madeira, 160 x 160 cm. 2005



AR 67 - A ceia. A.s.t., 80 x 160 cm, 2005.



AR 68 - Auto-retrato com relógio waterproof. A.s.t., 160 x 100 cm. 2005.



AR 69 - Auto-retrato com Alice no país das maravilhas. A.s.t., 160 x 110 cm, 2005.



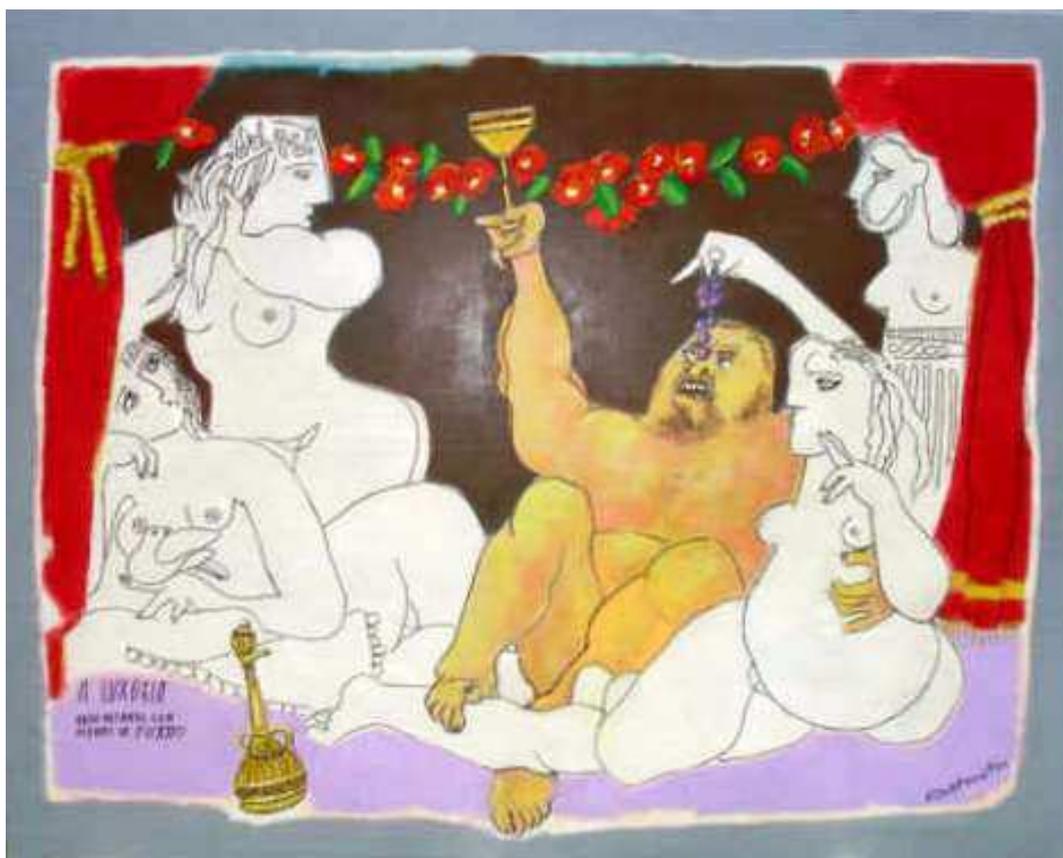
AR 70 - Auto-retrato com assinatura errada. A.s.t., 100 x 80 cm, 2006.



AR 71 - Autoportrait avec demoiselle blonde, le drapeau de patrie dans le jardin de Monet sous le ciel de Paris. A.s.t., 200 x 140 cm, 2006.



AR 72 – Auto-retrato à espera do beijo da princesa. A.s.t., 80 x 80 cm, 2006.



AR 73 - A luxúria- Auto-retrato com as viúvas de Picasso. A.s.t., 160 x 200 cm, 2006.



AR 74 – A ira. A.s.t., 160 x 110 cm, 2006.

APÊNDICE C - Entrevista com o artista plástico Konstantin Christoff, sobre o búlgaro Radi Gorski. Montes Claros, 02, abr., 2005.

Quem foi Radi Gorski?

Radi Gorski veio para o Brasil antes de papai, na noite do motim. Ele foi para Marselha e de lá veio para a América do Sul. Chegou ao Rio de Janeiro, ali conheceu um russo que lhe sugeriu que fosse para Diamantina, lugar de mineração e exploração de diamantes.

O Radi Gorski tomou o trem para lá, mas ele estava dormindo e a viagem seguiu. O trem foi parar em Bocaiúva, última estação; lá ele veio a cavalo para Montes Claros. Residindo em Montes Claros, ele passou a lecionar Francês e Matemática no Colégio Municipal, dos Padres Premonstratenses; também lecionou Violino e formou um grupo de teatro e coral.

Quando estava estabilizado, ele chamou papai para vir para cá.

Papai fugiu na noite do motim, foi para uma aldeia nas montanhas e lá permaneceu escondido, aí depois ele viajou para o Brasil vindo se encontrar com Radi Gorski.

APÊNDICE D - Currículo do artista plástico Konstantin Christoff

- 1923- Nasceu em Strajitza, Bulgária no dia 18 de junho.
- 1933- Muda-se com a mãe e o irmão para Montes Claros-MG
- 1937- Ingressa no escotismo
- 1940- É escolhido o melhor escoteiro de Minas Gerais, recebe uma viagem ao Rio Grande do Sul. No seu retorno, entrega ao chefe do Grupo o diário de viagem, todo ilustrado com desenhos.
- 1941- Passa a residir em Belo Horizonte
- 1943- Ingressa na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais.
 Ilustra trabalhos científicos para livros e revistas.
 Realiza caricaturas para a “Folha de Minas” e o “Jornal do Povo”.
- 1945- Conheceu e conviveu com o pintor Alberto da Veiga Guinard.
- 1948- Termina o Curso de Medicina e retorna a Montes Claros
- 1952- Morre o seu único irmão Rayu, de desastre de avião.
- 1955- Falece o seu pai Sr. Christo Raeff Nedelcoff
 Casa-se com Yêdde Ribeiro Christova
 Conhece Godofredo Guedes, pintor de tendência acadêmica.
 Monta um laboratório de fotografia, revelando os registros de pacientes das enfermarias e personagens da zona boêmia.
 Realiza várias esculturas em diferentes materiais (ferro, gesso, cera, isopor, argila).
 Faz vários desenhos de humor e colabora para as revistas “Edição Extra”, de São Paulo; “Careta” do Rio de Janeiro, “Montes Claros em Foco”, jornais “Gazeta do Norte” e “Jornal de Montes Claros”.
- 1956- Nasce seu filho Rayu Ribeiro Christoff.
- 1958- Nasce seu filho Andrey Ribeiro Christoff.
 Pinta seu primeiro quadro “O Palhaçinho”

Prêmio de Fotografia, “Menção Honrosa” na Exposição Internacional de Fotografia em Belo Horizonte, MG.

- 1959- Nasce seu filho Igor Ribeiro Christoff.
- 1960- Yêdde retorna a pintura de seu tempo de estudante e Konstantin é motivado a pintar
 Conhece Scuotto, escultor acadêmico de imagens e bustos, recebendo ensinamentos técnicos e conceituais.
 Com Enock Sacramento, Lúcio Benquerer, Décio Gonçalves e Waldir Senna Batista cria a revista “Encontro”, mensal e editada por três anos.
- 1967- Cria a Escultura pública “Monumento ao Tropeiro” - Montes Claros
- 1968- Cria a escultura pública “Monumento à Irmã beata” - Montes Claros
- c. 1970 – Realiza sua primeira exposição de pinturas no Automóvel Clube de Montes Claros
- 1980- Organiza o “Arteboi” - Salão Nacional de Arte de Montes Claros.
- 1980 a 1983 - Participa de coletivas do Salão do Conselho Estadual de Cultura-
 Palácio das Artes-Belo Horizonte.
- 1982- Salão Global (Coletiva)
 Prêmio Newton Paiva
- 1983- Salão Nacional da FUNARTE- MAM- Rio de Janeiro (Coletiva)
 Salão Nacional do Museu de Arte-Belo Horizonte (Coletiva)
 Prêmio Nacional Smith Kline - Rio de Janeiro
- 1984- Salão Nacional do Museu de Arte-Belo Horizonte (Coletiva)
 Galeria BANERJ - “Auto-retratos” (Individual)
- 1985- Salão Nacional da FUNARTE- MAM- Rio de Janeiro-(Coletiva)
 Prêmio Salão da Aeronáutica- Desenho- Belo Horizonte (3º lugar)
- 1986- Salão Nacional da FUNARTE- Sudeste -Palácio das Artes (BH),
 (Coletiva).
 Prêmio Nacional Knoll-Rio de Janeiro
 Exposição individual no foyer do Teatro Nacional, Brasília - DF.
 Exposição individual na Grande Galeria do Palácio das Artes (BH).
 Exposição individual no Museu da Arte de Santa Catarina-Florianópolis
- 1988- Organiza o Salão Nacional de Arte Primitiva em Montes Claros
- 1991- Galeria Novo Tempo - Belo Horizonte- “Nús-estudos para a viúva do
 grande homem” (Individual)
- 1992- Término da Via Sacra

- 1993- Exposição Galeria Elizabeth Nasser Uberlândia (Individual)
- 1996- “Via Sacra” Exposição individual - MAM- Rio de Janeiro
Exposição na 54 Art Gallery- New York- USA.
- 1997- Exposição individual-Galeria Elizabeth Nasser Uberlândia
Exposição individual na Universidade de Uberaba-MG
Exposição individual no Centro Cultural de Ituiutaba-MG
- 1998- Escreveu “Manifesto aos Cartunistas”
“Via Sacra” Exposição individual, Galeria de Arte da Telemig - BH
- 1999- Exposição “Via Sacra” no Shopping Montes Claros-MG (Individual)
Publicação do Manifesto aos Cartunistas-Revista Bundas, dez, 1999-Ano I, p.14-15.
- 2000- Exposição individual na Grande Galera do Palácio das Artes- Belo Horizonte- MG
- 2001- Coletiva na Galeria Telemar- Belo Horizonte - MG
- 2002- Exposição individual na UNI-BH (Retrospectiva)
- 2003- Via Sacra” Exposição individual, no Foyer da Sala Villa Lobos, em Brasília
- 2005- Exposição “Série – Viagem à América”- Centro Cultural Hermes de Paula – Montes Claros, MG

APÊNDICE E- Entrevista com alunos e professores do Curso de Artes da UNIMONTES- Universidade Estadual de Montes Claros-MG, realizada em 10 de jun. de 2005.

1. Sobre a série “Auto-retratos” de Konstantin Christoff, você acredita que o artista expressa:

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> ele mesmo | <input type="checkbox"/> valores coletivos |
| <input type="checkbox"/> a sociedade | <input type="checkbox"/> o humor |
| <input type="checkbox"/> o drama humano | <input type="checkbox"/> a crítica |
| <input type="checkbox"/> o belo | <input type="checkbox"/> o trágico |
| <input type="checkbox"/> o feio | <input type="checkbox"/> o lúdico |
| <input type="checkbox"/> valores pessoais | <input type="checkbox"/> |

2. Nos “Auto-retratos” de Konstantin, você saberia definir o seu estilo? Qual?

3. Baseando-nos em Becker que define 4 tipos sociais no mundo artístico, em qual deles você classificaria o artista Konstantin Christoff? Marque com um X.

A- Profissional integrado - aquele que produz obras de arte canônicas (rigorosamente dentro das convenções), “[...] onde o público estaria capacitado a reagir sem nenhuma dificuldade às experiências emocionais geradas pela obra de arte”.

B- Inconformista - São os artistas que não aceitaram as convenções, apesar de conhecê-las. “A obra de arte inconformista é aquela que opta por ser difícil de assimilar [...]”. “A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se

adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas para servir de base ao seu trabalho”.

C- Artistas ingênuos – “São os primitivos ou espontâneos, artista que desconhecem os membros do mundo artístico em que habitualmente são produzidos trabalhos como os seus [...] sabem muito pouco acerca da natureza, da história e das convenções do meio em que estas trabalham”.

D- Arte popular – “Atividade em que todos os membros da sociedade [...] tomem parte”. “O artista constrói sua obra com a ajuda de outras pessoas”.

4. Para você quem é o artista Konstantin Christoff?

APÊNDICE F – Relação das esculturas realizadas por Konstantin Christoff



Fig. 1: Berlioz (gesso, 12 cm. alt., 1946)



Fig. 2: Homem de lábios grossos - (gesso, 40 cm alt., 1965)



Fig. 3: Mulher com criança no colo (gesso, 20 cm. alt, 1965)



Fig. 4: Homem musculoso (gesso, 20 cm.alt, 1965)



Fig. 5: Torso masculino, (gesso, alt. 15 cm. alt., 1965)



Fig. 6: “Sebastião Mendes – Ducho” (gesso, 30 cm.alt., 1965)



Fig. 7: Dr. Plínio Ribeiro dos Santos, (bronze, 40 cm.alt, 1965)



Fig. 8: Cabeça de mulher com cabelos lisos e “papo”, (gesso, 20 cm. alt, 1965).



Fig. 9: Mulher com mãos unidas. (gesso, 15 cm.alt, 1965)



Fig. 10: Crucifixo, (fios de ferro, 80 cm. alt, 1965).

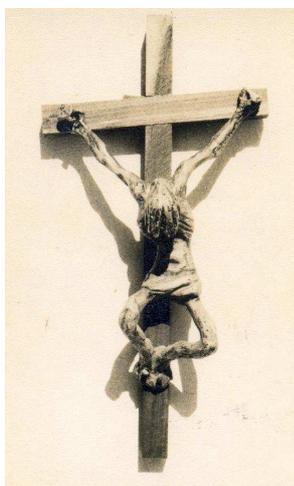


Fig. 11: Tema: Crucifixo (argila e madeira, 35 cm. alt, 1965)

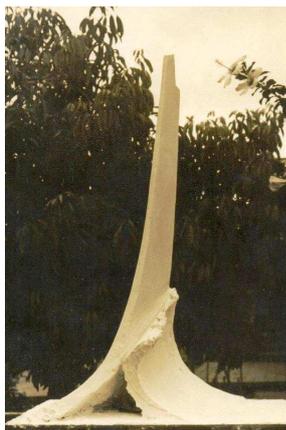


Fig. 12: Estudo para Monumento Público I (Abstrato) - (gesso, 45 cm. alt, 1965).



Fig. 13: Estudo para Monumento Público II (Abstrato) - (gesso, 30 cm. alt, 1965).



Fig. 14: Cabeça de homem, lábios grossos e proeminentes, cabelos esticados para trás. (gesso, 80 cm. alt, 1965).



Fig. 15: Monumento ao Tropeiro (Concreto, 3.50 x 7.00 m., 1967)

Obs.: esta é segunda versão desta escultura, a primeira realizada em 1967 e esta, no final da década de 80.



Fig. 16: Monumento à Irmã Beata, (Chapa de ferro soldada, 1.50 x 2.20 m., 1968)

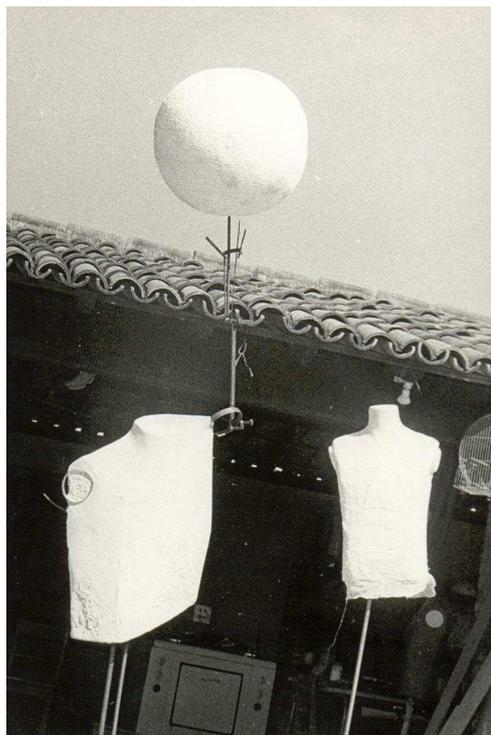


Fig. 17 e 18: Equilibrista II(ferro, gesso e tinta acrílica, 2.00 m. alt. 1973) e Equilibrista I, (ferro, gesso, isopor e tinta acrílica, 3.00 m alt, 1973).

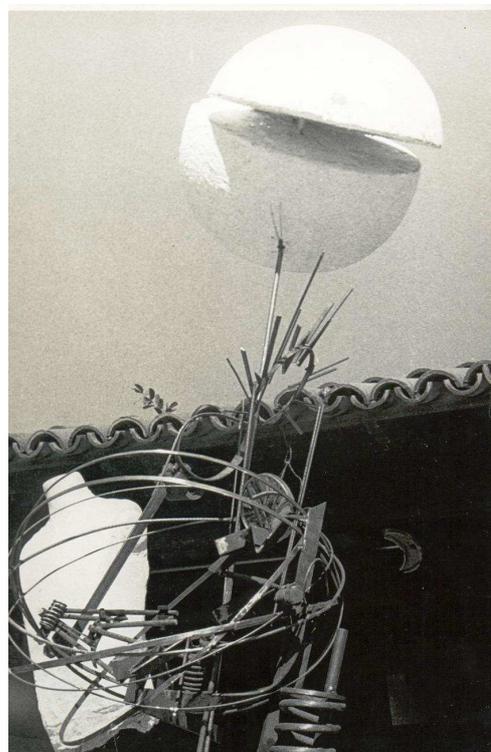


Fig. 19: Equilibrista III, (barras de ferro e isopor e tinta acrílica, 3.00 m. alt, 1973).

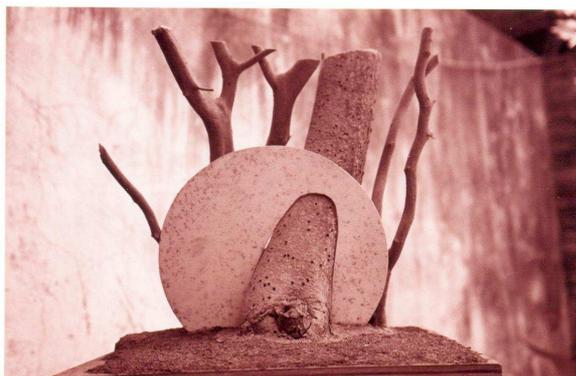


Fig. 20: Maquete I (galho e lâmina de ferro na cor vermelha, 30 cm alt, 1989).



Fig. 21: Maquete II, (galho e lâmina de ferro na cor amarela, 35 cm alt, 1989).

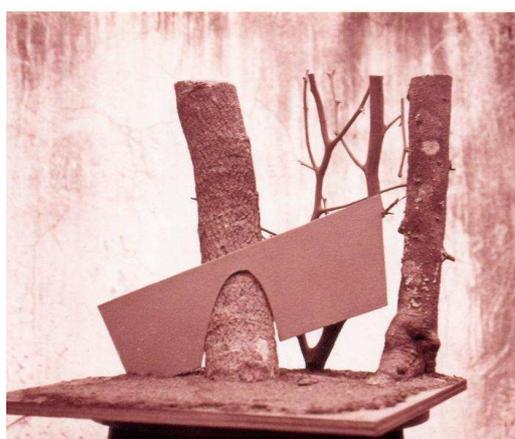


Fig. 22: Maquete III, (galho e lâmina de ferro na cor amarela, 30 cm alt, 1989).

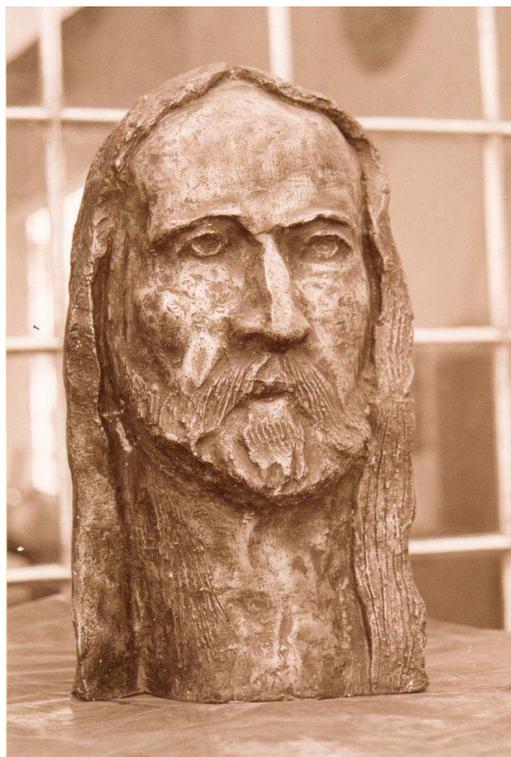


Fig. 23: Cabeça , (Bronze, 45 cm., alt, 2002)

Obs: Konstantin declarou que essa escultura se parece com Cristo ou com Tiradentes. Quando lhe perguntamos com qual dos dois ele disse: “Não sei, não conheci nenhum deles”.



Fig. 24: Mãos unidas, (argila, 25 cm, alt, 2002).



Fig. 25: Mulher de cabelos curtos (Molde em cera, 40 cm de alt, 2002).



Fig. 26: Torso de criança dormindo (argila, 25 cm de alt, 2002).



Fig. 27: Rosto alongado de uma figura masculina, nariz grande e queixo proeminente, (argila, 30 cm de alt, 2002).

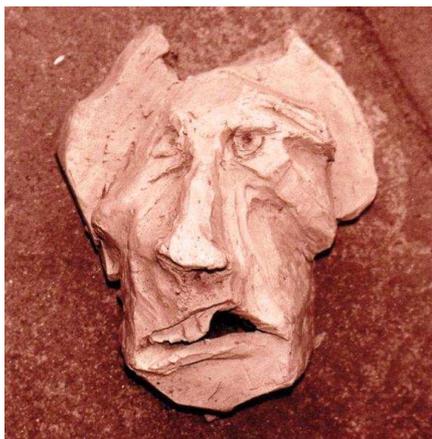


Fig. 28: Rosto deformado e enrugado de uma figura humana, (argila, 25 cm de alt, 2002).



Fig. 29: figura humana: dentes um pouco tortos, sobrancelhas caídas e com o olhar profundo, (argila, 25 cm de alt, 2002).



Fig. 30: Rosto deformado com lábio leporino, (argila, 25 cm de alt, 2002).

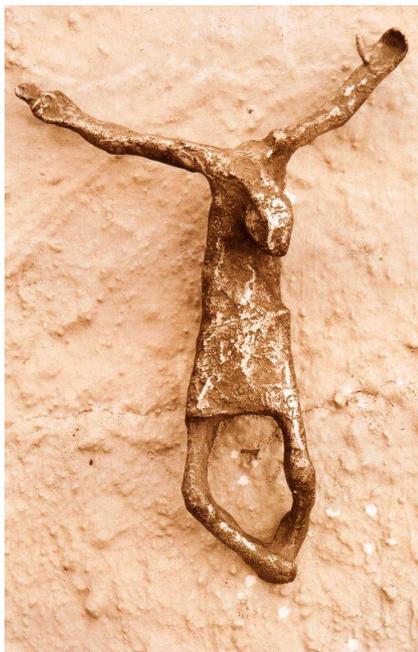


Fig. 31: Crucifixo, (Bronze, 30 cm de alt, 2002).



Fig. 32: Gárgula, (Bronze, 30 cm de alt, 2002).

ANEXO A

Nº EC/89

Do: Consulado Honorário em Sófia

Em 06 de outubro de 1930

Índice: Imigração búlgara.

Com referência ao ofício de 24 de junho do ano corrente, cabe-me levar ao conhecimento de V.Sa. que a Diretoria Geral do serviço de povoamento acaba de informar que este Ministério de que até agora não recebeu reclamação alguma em relação aos nove imigrantes búlgaros encaminhados para Montes Claros, dos quais dois se retiraram para Estado de São Paulo.

O imigrante Christo Raeff, a quem se refere o referido ofício, dedica-se naquela cidade, em companhia do seu patrício Rade Gorski, a exploração de uma pequena propriedade rural, tomada por arrendamento, tendo estado nesta capital, a fim de adquirir sementes, e remeter para seu país uma pequena quantia.

Para maior esclarecimento junto quadros relativos ao movimento de imigrante búlgaro em nosso país.

Aproveito a oportunidade para renovar a V.Sa. os protestos da minha estima e consideração.

Em nome do Ministro de Estado

Joaquim Eulálio

Ao Senhor, Tzeco W. Poukani Keharoff, Cônsul Honorário do Brasil em Sófia.

ANEXO B

CHRISTO RAEFF (Cristo Verdureiro)

Christo Raeff Nedelkoff, nasceu em 1892, em Strajitza, na Bulgária. Seus pais eram Rayu Nedelkoff e Yordanka Nedelkoff.

O pai, de raça tártara, valente e aventureiro, passava a maior parte do tempo na Rússia, dedicando-se à criação e comércio de cavalos para o exército imperial russo e, na intimidade da nobreza decadente do período pré-revolucionário, envolvia-se em apostas de corridas. Ele tinha uma personalidade marcante e versátil. Enriqueceu-se na Rússia, mas com a revolução comunista, fugiu para a Bulgária, trazendo apenas uma sacola de rublos e a esperança de voltar sobre as pegadas dos revolucionários derrotados. Contudo, a revolução vitoriosa impediu o seu retorno. Em casa era a figura imponente que todos respeitavam, para a aldeia, o homem sábio e de prestígio, impondo-se a sua maneira. Assentado em preciosas almofadas à moda turca, recebia os visitantes e políticos da nação, tendo especial prazer em prodigalizar-lhes favores.

A mãe de Cristo, Yordanca, era eslava típica, de olhos muito azuis e longas tranças louras que quase atingiam os pés. Irradiava sempre bondade e indulgência de fada, deixando um halo de grande encantamento nas recordações dos netos, Rayu e Konstantin.

A família teve seis filhos. Cristo, o mais velho, de temperamento brincalhão e debochado, era o companheiro do pai em suas andanças pela Rússia, as duas irmãs, em casa preparavam-se para as lidas domésticas segundo o costume da época, o segundo filho, farmacêutico, faleceu em consequência de tuberculose, o terceiro filho formou-se em advocacia, em Liège, na Bélgica e, posteriormente, com a anexação da Macedônia à Bulgária, foi seu primeiro governador, tendo sido deposto e fuzilado pelas tropas comunistas iugoslavas que retornaram à Macedônia; o último filho, chegou a oficial do exército, tendo na segunda grande guerra morrendo em consequência de ferimentos, no campo de batalha.

Logo após a guerra, Cristo trocara as lutas da fronteira pelo trabalho comum do dia-a-dia, abrindo um bar e Restaurante e casando-se com a Russa Kostova Popova.

Da tudo, a paz anda não chegara para o jovem casal. Além dos horrores da hecatombe, latejava-lhes na memória as façanhas do execrável domínio turco que, apenas há pouco tempo, deixava a Bulgária, depois de 500 anos de invasão.

Russa trazia a dolorosa lembrança de seu avô, um venerável padre ortodoxo, que se locomovia apoiando-se nos seus joelhos por ter os seus tendões cortados ao se recusar ajoelhar diante do invasor mulçumano.

Na cabeça dos jovens brotavam os anseios no sentido da liberdade e liberalidade de uma pátria soberana. Tendo herdado dos eslavos a sensibilidade, o sentimento poético e dos tártaros o caráter aventureiro beligerante e de aparente frieza, logo se viram envolvidos no momento filosófico e político anarquista que tomam conta de muitas cabeças do sofrido continente europeu.

Christo depois das fracassadas investidas de resistência de seu grupo, deixou a Bulgária, com Destino ao Brasil, em 1929, vindo diretamente para Montes Claros, onde se encontrava desde o ano anterior o seu líder e amigo Radi Gorski.

Radi, formado em filosofia pela Universidade de Viena, dedicou-se, por dois anos, ao ensino de francês e matemática no Ginásio Municipal, ensinando, também, violino e dirigindo um grupo de teatro criado por ele. Logo depois, foi para a cidade de São Paulo.

Os primeiros anos de Christo em Montes Claros foram muito difíceis. A cidade, muito simples, tinha cerca de 15.000 habitantes, restrito campo de trabalho, pesando ainda as diferenças de cultura.

Christo frente à necessidade de se manter e buscar a família, viu-se obrigado a aprender com outro búlgaro o ofício de horticultor. Assim, ele e Russa, com a ajuda dos filhos e de eventuais empregados, curvavam-se sobre os canteiros da horta sem saber que, nesta região de pecuária, o povo, conseqüentemente, só apreciava a carne, arroz tropeiro, feijoada e de hortaliças, apenas os tomatinhos silvestres, maxixes que rameados surgiram em toda parte, abóbora, couve e quiabo, desconhecendo completamente os produtos de sua plantação.

Christo, então, viu-se forçado a ensinar e motivar o povo a comer cenouras, rabanetes, beterrabas, nabos, tomates grandes, berinjelas, repolhos, pimentões e folhas diversas.

Nas ruas, carregando cestos das vistosas e estranhas verduras, elogiando as belas hortaliças, ia de porta em porta, apresentando um sorriso radiante nas faces coradas e os olhos da cor do céu de animação.

Ele era muito diferente da gente da terra, de pele morena do sol do sertão, olhos pretos, cabelos escuros, alguns descendentes de índios, muitos mulatos, outros pretos “cor de carvão” como ensinara a Konstantin o seu avô, alguns anos antes, na Bulgária, para Demonstrar que todas as pessoas são iguais, independentemente de serem vermelhas cor de maçã ou amareladas cor de limão.

Christo, com sua capacidade de adaptação, tornou-se um dos da cidade: conquistou o povo pela simpatia, trabalho, honestidade, Ihanza no trato, granjeando duradouras amizades e admiração das pessoas mais simples como das mais importantes.

Deixando para trás a civilizada e adiantada Europa, Christo tornou-se, aqui quase um colonizador e, com ele, os montes-clarenses aprenderam a gostar das verduras e plantá-las com os “segredos” ensinados por ele.

Depois, sem nunca mais ter voltado a sua pátria, esta terra o recebeu em seu seio no dia 14 de julho de 1955, num maternal abraço.

ANEXO C

KONSTANTIN CHRISTOFF

Konstantin nasceu na Bulgária, em Strajitza, no dia 18 de junho de 1923.

Naquela época, na Bulgária monárquica, ocupava o trono a Casa da Áustria, imposta pelos alemães na falta dos herdeiros legítimos, trucidados pelos turcos.

Entre o povo, a insatisfação grassava e os ânimos enfileiravam-se, atraídos pelo movimento anarquista que se avolumava, dispostos a tudo para livrar a pátria de injunções estrangeiras e resolver os desgastes da honra feudal.

Essa situação política teve influência decisiva na vida de Konstantin.

Strajitza era uma grande aldeia no vale protegido pelas montanhas guardiãs de Térnovo, a antiga capital.

Logo depois da 1ª Grande Guerra, Christo Raeff Nedelkoff trocava as lutas da fronteiras pelo trabalho comum no dia-a-dia, abrindo um bar e casando-se com Russa Kostova Pokova, de Chapáiovo, aldeia vizinha. Da união nasceram Rayu e Konstantin.

O jovem casal, como bons descendentes dos eslavos e tártaros, herdeiros da sensibilidade, sentimento poético e mansidão dos primeiros e do caráter aventureiro, beligerante e de aparente frieza dos segundos, abominavam os turcos que dominavam a Bulgária por 500 anos e, expulsos, deixaram as marcas de ferro, fogo, sangue, humilhação e desonra, informando a pátria.

Assim, na própria família de Konstantin, o bisavô paterno matara a machadadas o chefe turco que tentara desonrar sua casa, fugindo em seguida, para a Rússia e só retornando com as tropas que expulsaram o inimigo.

O avô, Rayu Nedelkoff, decidido, valente e aventureiro, costumava conduzir trabalhadores para a Rússia, envolvendo-se lá no comércio de cavalos e apostas de corrida, na intimidade dos jogos de cartas com a nobreza decadente, chegando a servir como testemunha de duelos. Era uma personalidade marcante e versátil. Enriqueceu na Rússia, mas, com a revolução comunista fugiu para a Bulgária, trazendo apenas uma sacola de rublos e a esperança de voltar nas pegadas dos revolucionários derrotados. Contudo a revolução foi vitoriosa e ele ficou definitivamente em Strajitza.

Em casa, ele era a figura imponente que todos respeitavam; para a aldeia, o homem sábio e de prestígio, impondo-se a sua maneira. Assentado em preciosas almofadas, à moda turca, recebia, como conselheiro ou para mostrar favores, os homens importantes e os candidatos políticos.

Konstantin menino via, arregalado de admiração, temor e orgulho, aquele ritual de postura que sempre acompanhava o avô.

A avó paterna, Yordanka, era eslava típica de olhos muito azuis e cabelos louros até os pés, irradiava bondade e indulgência de fada, deixando um lado de grande encantamento nas recordações do neto.

Dos filhos do casal, enquanto o jovem Christo, de temperamento brincalhão e debochado, acompanhava o pai nas andanças de idas e vindas da Rússia, as duas irmãs se prepararam para as lidas domésticas, um irmão estudou farmácia, outro chegou a oficial do exército e o terceiro estudou direito em Liège, na Bélgica. Esse último foi governador da Macedônia, então, anexada à Bulgária. Em revanche, anos mais tarde, as tropas iugoslavas comunistas retomaram a Macedônia, fuzilando-o em seguida.

Quando a ascendência materna de Konstantin, seu bisavô era padre ortodoxo e, por zelo e fidelidade, teve os tendões dos joelhos cortados pelo chefe turco quando de sua retirada forçada do solo búlgaro. O padre passou a andar de joelhos e a ser considerado um Santo.

O avô, Kosta Petroff Popoff, era professor primário e poeta. Enquanto Kosta apresentava temperamento afável, alegre e paciente, sua esposa, Dena Kostova, embora tivesse a aparência eslava, era irascível, objetiva e intransigente, extravasando no trabalho incessante sua energia inesgotável.

O casal residia em Chapáiovo onde, também Kosta era o líder e causava a admiração do neto por sua sabedoria e discernimento. Entre muitos outros conceitos, ele ensinava a Konstantin que não devia haver discriminação entre os homens e que o ciganinho, seu colega, era igual a ele e aos outros búlgaros. Contou-lhe, para espanto do neto, que em outras terras existiam pessoas da cor de carvão - e mostrou o carvão retirado da lareira, acrescentando que não havia inferioridade nisso.

A avó não aceitava bem essas liberalidades.

Kosta e Dena tiveram três filhos: Petar que foi professor, Russo (mãe de Konstantin) e Stefana.

Konstantin se lembra muito bem da casa dos avós e de fatos curiosos como o do tio Petar, irmão do avô, que vem para consertar a lareira e encontrou encravado entre os tijolos um pote de ouro, escondido durante a dominação turca. Também se recorda com admiração do tio Stefan que, surgindo da cidade grande em visitas esporádicas, irrompia na casa, sempre gentil e alegre, carregando suas telas e exibindo na aparência descontraída, roupas extravagantes, cabelos longos e o protesto de ovelha negra da família. Pintava em cores vivas, em massas amplas, os nativos deformados que causavam o matejo da cunhada e mais

suas recriminações por suas noitadas alegres e despreocupadas, mas que o levaram a se levantar no dia seguinte, com o sol a pino. Dessas censuras reiteradas, a mãe de Konstantin herdou o pavor de que o pincel - prognóstico da irresponsabilidade e falta de dinheiro - entrasse em sua casa.

Estes retrospectos mostram que o filão artístico de Konstantin tem sua fonte na família materna que mostrou um variado leque criativo. Assim, muitos de seus parentes têm seus nomes destacados na pintura nacionais, cantores inclusive, e, mesmo, os primos trigêmeos se fizeram escultores; na arquitetura, um de seus primos é um dos maiores expositores na Bulgária, tendo seu nome ligado a grandes obras e também, na construção da nova cidade balneária, às margens do Mar Negro.

As casas dos avós foram os lares para Rayu e Konstantin quando, em busca de melhor situação de vida, seu pai veio para o Brasil em 1928.

O ambiente de Strajitza e Chapáiovo lhes abriu um mundo encantado de vivências. Acompanhava o avô por entre o bater de asas e o zumbir febril das ovelhas no enxamear das colméias e na colheita do mel, nos tratos dos bichos da seda, na colheita do trigo que, nas moendas, se transformavam no pão de cada dia, também, nos cuidados do vinhedo e da verduras e na transformação da uva nos variados vinhos que, em grandes tonéis, na adega, iriam aquecer os dias frios do longo inverno e abasteceriam a casa durante o ano. Havia, também, o pomar com as frutas mais saborosas e, na posta da cozinha, o velho pé de uva por onde as crianças subiam em suas brincadeiras. De manhã cedinho, os meninos eram despertados pelo balar das lanudas ovelhas que, mansamente, sumiam com destino ao pasto; à tarde, lá vinham elas, cercadas pela corrida dos cães pastores, sob o ritmo plangente das toadas do pastoreio. A magia da hora envolvia o viver bucólico, propiciando os mistérios da noite e o aconchego na lareira crepitante.

As estações do ano renovavam os sentimentos e as brincadeiras. O inverno fazia-se preceder por uma organização sistemática capaz de permitir o abastecimento de quase todas as necessidades da família. O povão se enchia com cestas de variedades frutas para o congelamento, barris repletos de conservas de variadas carnes submersas em azeite, queijos defumados perdiam do teto, também, os vasos de diversas plantas encontravam aí, sua proteção. Lá fora, as roseiras cortadas eram cobertas de terra e as parreiras, podadas curtas e envoltas em muito jornal, preparadas para adormecerem a longo sono de três meses de inverno, sob o pesado manto de neve. Depois disso, com a primavera, explodiam em botões e flores.

A infância de Rayu e Konstantin deslizava feliz entre outras crianças e o amor dos grandes que lhes prodigalizavam segurança.

Da escola, Konstantin se lembra muito bem. Seus colegas, os meninos separados das meninas, na classe, não se davam muito bem, conforme a convivência dos costumes. Uniformizados, assentava-se com a coluna reta, empertigada, pronta a acatar quaisquer ordens do professor assessorado pela palmatória.

Dessa turminha, ficou retratado na retina de Konstantin, o seu conjunto com um buquê de flores, na estação ferroviária que dava início a estrada para o Brasil.

De todos eles e dessa pátria poética e corajosa, Konstantin trouxe para o Brasil uma mochila de lembranças e a naturalidade do retorno.

Ele ainda não sabia sobre as incertezas e mistérios da volta.

Aqui, no Brasil, em Montes Claros, uma cidade com cerca de 18.000 habitantes, o destino foi duro. Foram cortadas suas tradições, o folclore lhe era estranho e o céu se enublava, inclusive a religião ortodoxa que poderia ser substituída pela católica de seu novo meio, teve suas amarras desligadas e pendentes no cepticismo melancólico, pela vida afora.

O ambiente aconchegante e tradicional da Bulgária foi bruscamente substituído pela agressividade primitiva do setentrião mineiro, em meio a pessoas estranhas, as mais chãs.

Christo, frente à necessidade de manter a família, viu-se obrigado a aprender com outro búlgaro o ofício de horticultor.

Assim, ele e Russa, com a ajuda dos filhos e de poucos serviçais rudes, curvaram-se nos canteiros da horta, sem saber que nesta região dominava a pecuária e que o povo gostava, de modo geral de carne seca, arroz tropeiro, feijoada, mal apreciando os tomatinhos, maxixes rameados em toda parte, recebendo melhor a abóbora e o quiabo.

Na Europa, Christo conhecia as diversas verduras e as introduziu, aqui, descobrindo-se forçado a motivar o povo a comer cenouras, rabanetes, beterrabas, nabos, tomates grandes, berinjelas, pimentões, folhas diversas.

Nas portas das casas, elogiando as belas hortaliças, Christo, as mãos estendidas com as vistosas e estranhas verduras, apresentava um sorriso radiante entre as maçãs coloridas da face e, faiscantes de animação, os olhos da cor do céu.

Ele era muito diferente da gente da terra em geral, de pele tisonada pelo sol causticante do sertão, de olhos de azeviche, cabelos castanhos, alguns descendentes de índios, muitos mulatos ou mesmo pretos, cor de carvão, como ensinava a Konstantin o seu avô.

Porém, Christo, com sua capacidade de adaptação tornou-se um dos pioneiros na cidade: conquistou o povo pela simpatia, trabalho, persistência e honestidade.

Porque Christo e sua família vieram para o Brasil, trocando uma civilização adiantada e rica de tradição pela espinhosa situação de quase colonizadores?

Quando crianças, os filhos não sabiam responder e, adultos, Rayu, engenheiro morto em desastre aéreo, não chegou a sabê-lo.

Um búlgaro, Radi Gorski, que viera antes, chamara Christo - será que acenando com o eldorado brasileiro?

Radi Gorski vem para o Brasil no início da década de vinte, com destino à Argentina. Aqui, ele se encontrou com amigo russo e resolveu ficar, adentrando-se no país, com destino ao fim da linha férrea - Bocaiúva, daí, em lombo de burro, para Montes Claros, cidade pequena, perdida nos rincões sertanejos.

Começou Radi a dar aulas de violino e, no Ginásio Municipal de matemática e francês.

Envolveu-se na sociedade local, chegando a criar um grupo de teatro. Mas, Montes Claros não era o que ele queria. Transferiu-se para Sete Lagoas como diretor do Ginásio e em pouco tempo, mudou-se para São Paulo, última escala, perdendo-se no anonimato de uma vida solitária. Era um homem muito culto e simpático, sempre discreto envolto em mistério.

- Ora, Radi... - E Dona Russa ficava nisto, sob um sorriso enigmático, ao ser inquirida sobre ele.

Durante muitos anos, Konstantin cismara sobre o fato de seus pais jamais terem falado em voltar, nem a passeio, embora a mãe nunca tenha se amoldado a estas paragens.

Após a morte deles, Konstantin procurou em São Paulo, o velho Radi que, depois de alguma bebida a contragosto (ele não bebia), e muita insistência e jeito, acabou por esclarecer que, com o movimento anarquista de após guerra, eles haviam participado de um motim malogrado para explodir a catedral de Sófia. O bloqueio da emoção silenciou o assunto. Pouco tempo depois, morria Radi Gorski.

Konstantin fez o curso secundário no ginásio Municipal de Montes Claros, sempre ajudando, nos intervalos da escola, os pais na horta. Rayu mais extrovertido e independente, corria para os amigos em qualquer folguinha. Konstantin, sensível e tímido, era solitário e sonhador, no convívio com a natureza, fazendo pescarias durante a noite, ou pegando passarinho e inventando novos processos de fazer arapucas, quando não segura a tentação dos mergulhos e braçadas nos grandes poços do rio, ou outras tentações, também fortemente tentadoras, que era estar escondido nas moitas, barriga colada na terra tal qual índio, espiando as moças se banharem no rio, na jovialidade das combinações molhadas coladas nos corpos, sob o olhar vigilante e austero das irmãs do colégio.

Quando da época da escolha da carreira a seguir, Konstantin criou coragem contra a vontade da mãe e protestou dizendo que queria ser marinheiro, mas acabou mesmo sendo médico.

No início do curso médico foi monitor, passando, nos anos seguintes, a assistente do prof. Santiago Americano Freire, Titular da disciplina Farmacologia. Com o prof. Santiago desenvolveu as técnicas de pesquisa científica, enfocada a importância da observação, da acuidade perceptiva do fator estranho, do valor do sentido universal dos fenômenos, da análise dos fatos, aprendizagem que se expandiu na afirmação de modos vivenciais, sobressaindo-se a objetividade, dedicação, alinhamento, desapego, amor à verdade, comportamentos que se tornaram marcantes em sua profissão e em sua própria vida.

No tempo de estudante, participou no movimento comunista estudantil, desenhando no jornal “Voz do povo”. Depois, percebendo a atitude extremada do partido, afastou-se definitivamente.

Por esta época, Guignard dava aulas no Parque Municipal e Konstantin permanecia horas absorto vendo o mestre pintar. Várias vezes Guignard o chamou, como modelo, pintando o seu retrato. Um deles lhe foi dado e Konstantin muito feliz e pressuroso, colocou-o na parede do quarto. Um estudante garoto desenhou-lhe óculos, bigodes e barba, inutilizando a obra do grande artista. De outra vez, novo retrato lhe foi presenteado, sendo colocado em cima do guarda-roupa para secar, na pensão ficou.

Guignard, embora na ocasião nenhum dos dois percebesse, foi o primeiro professor de Konstantin. Mais tarde, já amigos, Konstantin o levou para ensinar pintura a Ariadna, esposa do professor Santiago americano Freire.

Algum tempo depois, Santiago encontrou Guignard na Santa casa de Caridade, muito doente e sendo tratado como indigente. Levou-o para sua própria casa, cercado-o carinhosamente, dos cuidados necessários.

Com o diploma de médico, enquanto aguardava uma bolsa de cirurgia plástica no Canadá, Konstantin retorna a Montes Claros como chefe de cirurgia no Hospital da Santa Casa, cargo que ocupa até hoje, desde 1948.

Valeram-lhe muito, na vida prática, as características temperamentais de trabalho e criatividade, herdadas de suas famílias.

Aqui, em Montes Claros, cidade de poucos recursos, o médico chegava com uma especialidade, mas acabava fazendo de tudo.

Konstantin fez no Rio de Janeiro e em São Paulo, vários estágios em cirurgia. Em medicina, sempre trabalhou incansavelmente, fazendo com afinco, qualquer hora do dia ou da

noite, todo tipo de cirurgia geral. É verdade que o exercício da profissão lhe proporcionou grande realização pessoal e muito prestígio. Seus dotes e habilitação em vários ramos da medicina proporcionaram-lhe criar diversas técnicas cirúrgicas, algumas apresentadas em congressos e publicadas em revistas médicas.

Co-fundador da Faculdade de Medicina de Montes Claros é professor titular da Farmacologia e Técnica Cirúrgica.

Casou-se com Yêdde Ribeiro Christova, de Montes Claros, filha de Plínio Ribeiro, médico, fazendeiro, industrial, deputado federal e poeta, e de Felismina Pimenta Ribeiro, formada em farmácia pela UFMG. Yêdde estudou no Colégio Sacré-Coeur pela Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro. Desde pequena viu-se voltada para a arte pela influência dos pais, tendo estudado declamação e pintura.

Do casal, nasceram três filhos: Rayu, Andrey e Igor, dos quais têm os netos: Fayga, Yanca, Ian e Iuri.

A arte esteve sempre presente no trabalho de Konstantin através do cuidado, equilíbrio e senso criativo com que é elaborado. São características suas e como possui o dom inato de desenhar muito bem e um conhecimento apurado do corpo humano, o seu encaminhamento à técnica pictórica, foi, de certo modo, natural e lógico, sintonizando-o melhor com seus anseios maiores de criatividade.

É verdade que poderia ter se inclinado para escultura para a qual sente uma atração muito grande, não fossem, as contingências, do meio interiorano onde mora e que, naturalmente, apresenta possibilidades de opção muito reduzidas.

Aqui, em Montes Claros, estava sempre em contato com Godofredo Guedes (pai de Beto Guedes), inclusive para vê-lo pintar. Em Belo Horizonte convive com vários artistas como Herculano Campos que lhe deu verdadeiras aulas sobre composição e técnica pictórica. Zeca Narciso era o amigão, estimulando-o sempre que se encontravam. Essa troca de idéias com pessoas ligadas às artes plásticas foi de muito valor para ele que se viu influenciado por grandes artistas como Eduardo de Paula, Inimá, Chanina, Álvaro Apocalipse, Jarbas Juarez. Já depois de casado, iniciou sua própria pintura com figuras humanas, paisagens, flores e marinhas, chegando a sua série de auto-retratos. Atualmente iniciou a pintura de uma grande via-sacra de inspiração evangélica, mas, de vivência atual, sem deixar de passar pela história da arte, espelho da história do homem.

Fonte: CHRISTOFF, Yedde. Narrativa sobre Konstantin Christoff. Montes Claros, MG, mar. 1990.

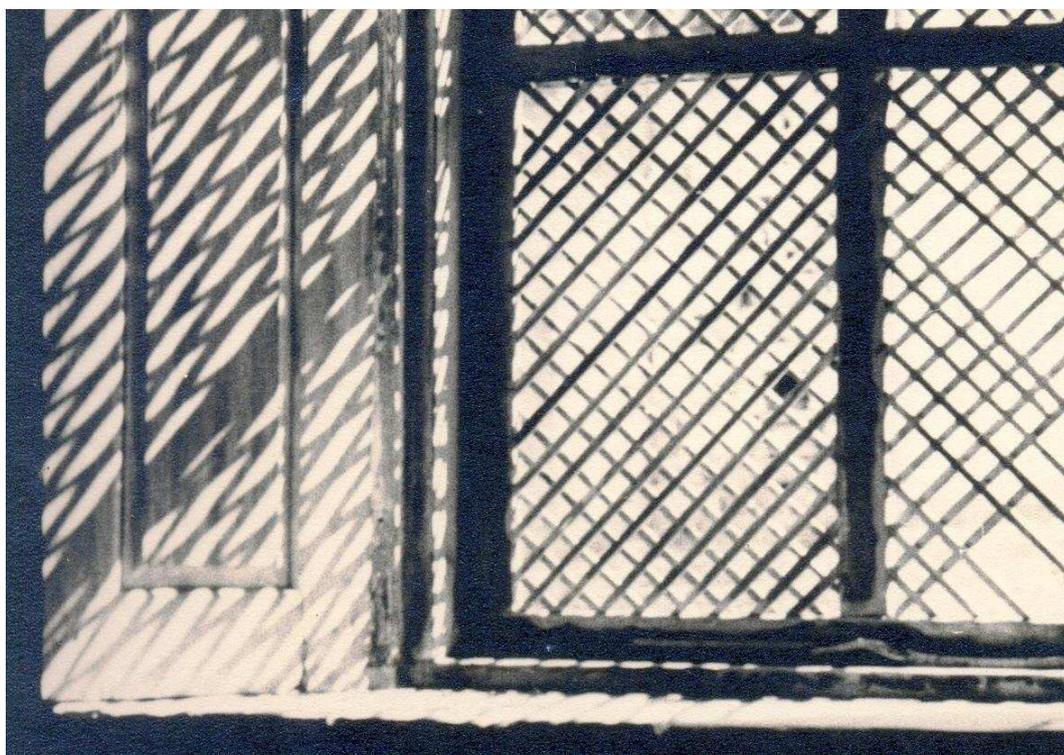
ANEXO D

Eu, Dimytro Semansky,-
 tradutor nomeado pelo Senhor Chefe do Serviço do Registro de Es-
 trangeiros, para servir nesta tradução.

CERTIFICO que me foi apresentado um documento escrito em idioma bulgaro,-
 -----, que fiel e literalmente traduzi para o idioma nacional
 e cujo teor, no original, era o seguinte: Reino de Bulgaria. PASSAPORTE. Váli-
 do por UM ano. 32 paginas. Preço- 200 Leva.- /Trazia o emblema da
 Bulgaria/.- Nº013,435/1050.- Serie- 1-1931.-Pag.2:- Em nome de Sua
 Majestade BORIS IIIº, Rei da Bulgaria, o Ministerio do Exterior e
 de Cultos Religiosos, pede às autoridades civis e militares dos
 países amigos, e, requer às autoridades nacionais (bulgaras,n.t.)-
 que deixem passar livremente a súdita bulgara RUSSA CHRISTOVA RA-
EVA, que segue para o Brasil acompanhada de seus filhos:- R a i o,
 de 11 anos, e Konstantin de 9 anos,- e que lhe prestem auxilio e pro-
 teção necessaria.- Ministerio do Exterior e Cultos Religiosos.-/Tra-
 zia o carimbo do Minitserio/.- Pag.5:- Descrição -/Seguia a des-
 crição da portadora/.- Residencia- Vila Strajitza, Municipio de Gor-
 na Orekhovitza, Região- de Tirново.- Assinatura da portadora-(em
 branco).- O passaporte expedido em Gorna Orekhovitza, aos 28 de mar-
ço de 1933. O Prefeito- (ass.ilegível).- /Trazia o carimbo da Prefei-
tura/.- Pagina 7:- Membros de familia que viajam com o portador des-
 te passaporte:- 1. RATO CHRISTOFF RAEFF, de 11 anos de idade; 2. Kon-
 stantin Christoff Raeff, de 9 anos de idade.- /Trazia o carimbo ofi-
 cial/.-////////// Nota do tradutor:- O passaporte tra-
 zia:-Nas paginas- 4,5 e metade da 7:- tradução para o francês das
 paginas- 2,3 e metade da 7.- Na pag.6:- achava-se o retrato da por-
 tadora em companhia de dois filhos.- Na pag.12:-"Consulado Geral do
BRASIL. Visto Nº237. Válido para os Estados Unidos do Brasil. HAM-
BURGO, 4 de abril de 1933. (A) C.Ferreira de Araujo, Cônsul Geral".-
 Trazia o sêlo de 4\$000 outo- inutilisado com o carimbo consular.-
 Na pagina 13:- VISTOS de DESEMBARQUE no Rio de Janeiro em 2 de maio
de 1933.- Nas paginas:- 8, 9, 10 e 11:- vistos e carimbos apostos
 por autoridades bulgaras e estrangeiras competentes.- ///////////////
 //////////// Em tempo:- O passaporte estava selado com estampilha bul-
 gara de 100 leva, devidamente inutilisada.-//////////

Fonte: PASSAPORTE BÚLGARO nº 13.425/1050, expedido em 28 mar,1933. Serviço de Registro de Estrangeiro- Casa Civil da Presidência da República- arquivo Nacional - Divisão de Consultas- Coordenação Geral de Acesso e Difusão Documental. Tradução Dimytro Semnsky, 9 dez. 1942.

ANEXO E



Fonte: Prêmio de Fotografia, “Menção Honrosa” na Exposição Internacional de Fotografia em Belo Horizonte, MG. Foto P/B, 30 x40 cm, 1958. Acervo particular.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)