



A arte de Konstantin Christoff: possibilidades do estudo de uma região do norte de Minas Gerais e sua relação com a estética do grotesco

Maria Elvira C. Christoff

Na pesquisa comparativa sobre a relação entre a fotografia e a pintura de Konstantin Christoff, encontrou-se o grotesco como fator marcante na obra do artista, permitindo o desvelamento de sua estética e a compreensão de algumas de suas características.

Grotesco, pintura, Konstantin Christoff, Montes Claros.

A história da arte da fotografia teve 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 por meio da fotografia. Segundo Fatorelli¹ 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 e práticas, enfim, sua cultura. Em Montes Claros, norte de Minas Gerais,

Konstantin Christoff, artista plástico e médico, encontrou na fotografia arte que lhe permitiu não só registrar a história de seus pacientes nas questões de melhoria estética, mas também empregar essa tecnologia como fazer artístico, procurando muitos caminhos que o levassem ao aprendizado.

Depois que se tornou médico, necessitou da fotografia como recurso para registrar alguns pacientes. O interesse pela área começou a ampliar-se quando viajava para São Paulo e Rio de Janeiro, visitando lojas especializadas em fotografia, conforme relato do artista:²

Durante o curso de medicina, a maqui-ninha 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 de transformar velhinhos em jovens como seus netos.

Konstantin Christoff
Jesus carrega a cruz –
homenagem a Bosch e
Aleijadinho, 1989
Autorretrato, acrílica sobre
tela, 2 x 2m
Fonte: Arquivo particular do artista

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 material que possibilita até mesmo um estudo etnográfico da região do norte de Minas. Maresca,³ professor de sociologia da Universidade de Nantes (França), ao comparar 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, as abordagens dos fotógrafos, como as dos etnógrafos, parecem coincidir tanto nos objetos quanto nos métodos.

Fotografia e etnografia são áreas que se permitem relacionar-se. Acrescentam-se, posto que uma registra imagens que documentam determinada situação e cultura, enquanto a outra pode utilizar-se desse material e explicar toda a documentação realizada pela pri-

meira. A produção de imagens está relacionada à cultura, e esta, à formação do homem, revelando seus produtos, modos de viver e de pensar.

Por meio de observação antropológica, podemos perceber que os indivíduos possuem formas diferenciadas de viver. Cada um faz sua escolha e participa de determinado grupo ajustando-se a “moldes” mais ou menos parecidos com os seus. Dessa maneira, podemos encontrar uma variedade de grupos sociais, cada um procedendo conforme os hábitos e necessidades próprios, tendo um conjunto de práticas religiosas, estéticas, sociais, políticas e econômicas diferenciado dos de outros grupos. Conforme Arantes,⁴ “pertencer a um grupo social implica basicamente (...) compartilhar um modo específico de comportar-se em relação aos outros homens e à natureza”.

Para Konstantin, 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 a ele se apresentava.

Para ilustrar nossas ideias, busquemos um exemplo de nosso dia a dia: circulando pela cidade, deparamos com pessoas que possuem modos de vestir, falar, pensar e se comportar diferentes uns dos outros e que apresentarão um grande número de significados.



Lábio leporino, 1960,
fotografia colorida.
9 x 12cm

Jesus carrega a cruz –
homenagem a Bosch e
Aleijadinho (detalhe)

Fonte: Arquivo particular do
artista

Gertz⁵ esclarece que “a cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidos”, podendo ser entendidos como um sistema de símbolos. O autor acrescenta que as variações culturais constituem grande recurso da antropologia, “um dilema teórico”.

Segundo Barthes,⁶ “a fotografia tem o material para o saber etnológico” porque fornece detalhes de uma época, de uma sociedade e, até mesmo, de uma condição psíquica.

Dessa forma, entendemos que os objetos a fotografar estão “por aí”, a nossa frente, em qualquer lugar; por onde andamos encontramos imagens. Quanto aos métodos de observar imagens e registrá-las são da escolha do fotógrafo e do etnólogo. Quem se interessa por imagens, por figuras que lhe chamam a atenção é livre, entretanto, para fazer seus registros. Assim fez Konstantin,⁷ se “meteu nisso”, como revelou, e, médico, foi dublê de fotógrafo:

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. 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. 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,⁸ a fotografia foi-se tornando cada vez mais campo infinito de explorações; 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. Estas últimas fotografias foram queimadas, informa seu depoimento:

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 e 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 sexto 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 autorretratos).

Tendo montado em sua casa um laboratório fotográfico, Konstantin reunira vasto acervo. As fotografias e negativos que restaram são, no entanto, muito poucos. Registrou muitas pessoas, como os pacientes do hos-

pital em que trabalhava, a Santa Casa de Montes Claros, em alguns retratos informais; a paisagem do norte de Minas, cujo céu, principalmente, se apresenta com incrível variação; a vegetação do sertão norte-mineiro, cheio de texturas. Impressionaram-nos as fotos da natureza marcada pela luz intensa e variada que ocorre na região, as plantas, as árvores tortuosas, com textura própria do ambiente do cerrado.

Alguns traços característicos desses registros fotográficos aparecem nas obras pictóricas de Konstantin, como deformidades dos membros, lábios leporinos, portadores de bócio e até figuras reproduzindo as poses em que foram fotografadas – tudo isso retratado às vezes em meio a muitas cores e alto grau de luminosidade, o que parece tentar disfarçar aquelas deformações.

Konstantin mostra-nos o grotesco; e parece que a fotografia lhe serviu de inspiração. Segundo Jeudy,⁹ a relação do artista com o modelo é ambígua e sugere criação subjeti-

va. Dessa forma, podemos afirmar que as figuras fotografadas não foram modelos que passou a estampar em suas pinturas, mas serviram-lhe de estímulo para retratar, além da beleza das coisas comuns, também aquilo que é incomum, as estranhezas humanas, que também possuem sua estética.

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

Observamos que os registros fotográficos de Konstantin já estão povoados de figuras que podemos chamar de grotescas, especialmente se considerarmos os registros de alguns pacientes. E achamos que, embora Konstantin tenha, como médico, registrado aqueles doentes com suposto interesse científico, usou inconscientemente os mesmos tipos em sua pintura; foram esses os personagens que fizeram parte de seu imaginário de artista. Cabe estabelecer 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 isolados, intestinos e tripas, grandes bocas abertas, absorção, deglutição, consumo de bebida e comida, necessidades naturais, excrementos, urina, morte, nascimento, infância e velhice.

Ao estudar as fontes das imagens grotescas em Rabelais, Bakhtin¹⁰ comenta que muitos autores antigos exerceram influência sobre a concepção rabelesiana do corpo grotesco, entre eles, o médico Hipócrates (460 a.C.-377 a.C), cujo livro *Antologia de Hipócrates* o marcou especialmente. Na medicina antiga, o corpo foi estudado em meio a uma



mistura de crenças filosóficas e de observação empírica; e durante o Renascimento havia grande temor cósmico, ou seja, medo do que é incomensurável e forte: o céu, o mar e todo tipo de calamidade natural. De algum modo, para os contemporâneos de Rabelais, o homem assimila os elementos cósmicos – terra, ar, fogo e água –, encontrando-os e experimentando-os dentro de si mesmo; ele sente o cosmo em si. O homem renascentista tinha forte consciência de que essas trocas se davam dentro de seu corpo. Na obra de Rabelais, o corpo adquire 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, relação das fotografias realizadas por Konstantin, tanto as “artísticas” quanto aquelas feitas como registro médico, com seus autorretratos, esclarecendo que, na maioria desses quadros, o artista não está representado sozinho, mas, em situações variadas, rodeado de outras personagens, alguns anônimos.

Como entender o processo dos quadros de Konstantin e estabelecer relação com suas fotografias, considerando que são diferentes as químicas da pintura e da fotografia? Aqueles têm cor e dimensões enormes; estas são

em preto e branco, e de tamanho reduzido. Para Arnheim¹¹ a pintura vem de dentro para fora, e a fotografia, 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 em sua pintura. É como se essas imagens, ao se descongelarem, ganhassem cor e papel no cenário pictórico. Ali, Konstantin¹² lança todo o seu imaginário, aquilo que a máquina fotográfica captara e ele guardara na memória, como revela em entrevista:

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 meu trabalho, não só na fotografia como principalmente na pintura.

No quadro *Jesus carrega a cruz – homenagem a Bosch e Aleijadinho* fizemos alguns recortes e os comparamos com as fotografias do autor, percebendo então semelhanças. Destacamos a foto de criança com lábio leporino e com os dentes à mostra.

Essas imagens, tanto fotográficas quanto pictóricas, mostram-nos a possibilidade de renovação que o grotesco oferece. A obra representa a tela de uma tevê que divulga o caminho para a morte; ali, pela mídia, muitos querem aparecer em meio a outras figuras incomuns que compõem o cenário. Temos, assim, a questão da vida e da morte em paralelo, situação até cômica. Bakhtin¹³ esclarece que, “no sistema das imagens grotescas (...) a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir tempos”. O autor considera amplo o conceito de grotesco em nossa época e afirma:

Pacientes da Santa Casa de Montes Claros, 1950
fotografia preto e branco, 12 x 18cm
Fonte: Arquivo particular do artista



*Continua válido o fato 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.*¹⁴

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 estética diferenciada, também possuía sua beleza. Podemos identificá-los com o grotesco quando algum estranhamento acomete quem os observa, seja em relação às figuras diferenciadas ou à atitude inesperada.

Nas fotografias, percebemos que as coloridas dizem respeito aos registros médicos de Konstantin (pacientes que ele operou) e que nas em preto e branco o artista buscou não só valorizar a beleza da natureza, mas também mostrar que o “feio” possui 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 de seu imaginário, que será lançada em seus trabalhos, como aponta Duvignaud:¹⁵

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 sugere um novo arranjo, inédito e propõe uma redistribuição do sistema constituído.

Quando comparamos pintura com fotografia, temos de considerar que existe aí uma

distância temporal: entre a obra fotográfica e a pictórica de Konstantin houve o intervalo de aproximadamente 32 anos. O artista resgatou, assim, as imagens e os rostos que no passado começaram a fazer parte do arsenal de seu imaginário. Trata-se do interior armazenado, aquilo que, antes imperceptível, uma “lupa”, ampliando recortes, pôde trazer para o exterior.

Percebemos também nas fotos o registro de um tempo, de figuras e poses que ocuparam um espaço “fora” 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 seus modelos, que ofereceram a Konstantin muitas descobertas, as belezas do grotesco e a possibilidade de multiplicá-las por meio das artes. Jeudy¹⁶ afirma que, entre o modelo e o artista, há um “desvelamento da intimidade”, inexistente, mas que irá revelar 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.”

Observamos que o grotesco marca o trabalho artístico de Konstantin a partir de 1951, pela fotografia; depois, em 1965, aparece em seu trabalho escultórico; e, posteriormente, torna-se 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,¹⁷ quando analisa a literatura de Vischer:

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, existem também o porco-espinho, o tatu, o sapo, a tênia, os piolhos, as pulgas e os percevejos.

Na comparação de 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.

Maria Elvira C. Christoff é doutora em Artes-Visuais pela EBA-UFRJ, coordenadora do Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Montes Claros, MG – Unimontes.

Notas

- 1 Fatorelli, Antônio. Fotografia e modernidade. In Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac; 2005: 88.
- 2 Entrevista à autora em 4 de abril de 2005, em Montes Claros, MG.
- 3 Maresca, Sylvain. Olhares cruzados – ensaio comparativo entre as abordagens fotográficas e etnográficas. In Samain, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005: 136-137.
- 4 Arantes, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986: 26.
- 5 Gertz, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989: 237.
- 6 Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 49.
- 7 Entrevista à autora em 4 de abril de 2005, em Montes Claros, MG.
- 8 Idem.
- 9 Jeudy, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002: 34.
- 10 Bakhtin, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1993: 58.
- 11 Arnheim, Rudolf. Sobre a natureza da fotografia. In _____. *Intuição e intelecto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989: 121.

12 Entrevista à autora em 4 de abril de 2005, em Montes Claros, MG.

13 Bakhtin, op. cit.: 44.

14 Id., *ibid.*: 156.

15 Duvignaud, Jean. *Sociologia da arte*. São Paulo: Forense, 1970: 31.

16 Jeudy, op. cit.: 40.

17 Kayser, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003: 99.