

Para citar este artigo (ABNT):

CURTY, Maria. As esculturas de Konstantin Christoff: traços da plasticidade do grotesco. In: *Cultura Visual*, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 53-64.

## **As esculturas de Konstantin Christoff: traços da plasticidade do grotesco**

### ***The sculpture of Konstantin Christoff: plasticity Grotesque's lines***

Maria Elvira Curty

#### **Resumo**

Este trabalho pretende discutir os pressupostos da estética do grotesco, tendências e práticas artísticas na contemporaneidade, reconhecendo-as em uma produção pictórica de Konstantin Christoff; (1923-2011), artista plástico, búlgaro, naturalizado e residente na cidade de Montes Claros, Minas Gerais. Nesta análise comparativa abordaremos as esculturas realizadas em 1946 a 2002 que demonstram aspectos que podem ser relacionados com as categorias da estética do grotesco comparando-as com algumas pinturas da série dos Auto-retratos. A arte do grotesco pode oferecer ao artista possibilidades de trabalhar expressões que, embora possam ser consideradas um contrassenso, também podem oferecer uma estética que movimenta e desestabiliza quanto surpreende. Dessa forma, vimos que tanto a escultura quanto a pintura de Konstantin enfatizam a estética do grotesco nas mais diversas propostas.

#### **Palavras-chave**

Konstantin; Grotesco; Estética; Escultura.

#### **Abstract**

*This work intends to discuss the grotesque aesthetic's assumptions, trends and artistic experiences in contemporaneity, recognizing them in a pictorial production of Konstantin Christoff ; (1923-2011), plastic artist, Bulgarian, naturalized and resident in Montes Claros, Minas Gerais. In this comparative analysis, we will discuss about the sculptures made in 1946 until 2002, which demonstrates aspects that may be related to the categories of the aesthetic's grotesque comparing them with some paintings in the series "Self-portraits". The grotesque's art can offer possibilities for the artist to works with expressions that, although may be considered paradoxical, also can propose an aesthetic that moves, destabilized and surprises. Thus, we observed that both sculpture and painting by Konstantin emphasize aesthetic of the grotesque in several proposals.*

#### **Keywords**

*Konstantin; Grotesque; Aesthetic; Sculpture.*

Submetido em: 30/10/2010  
Aprovado em: 01/12/2010

## **1. Introdução**

O artista e cirurgião plástico, Konstantin Christoff, além de ter-se dedicado à pintura, foi também fotógrafo e escultor. No presente artigo, 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 de esses 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 texto, 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.

## **2. 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. 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. Certamente, são representações de memória do passado e de acontecimentos que ele estava vivenciando naquele período. Não

existe nada de contraditório no fato de o 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 forzadilevare); 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.



Figura 1 - Berlioz, (Gesso, 12 cm, 1946); Figura 2 - “Sebastião Mendes – Ducho”, (Gesso, 30 cm, 1965); Figura 3 - Tema: Dr. Plínio Ribeiro dos Santos, (Bronze, 40 cm, 1965), respectivamente.

As primeiras esculturas de Konstantin foram figurativas. Como exemplo, temos os três bustos que podemos ver abaixo. O primeiro realizado em 1946 (Figura 1) e os outros dois, nove anos depois, em 1965 (Figuras 2 e 3).

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, demonstra-se 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.

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 (Figura 4) são duas lâminas opostas subindo verticalmente e a outra quebrada e interrompida no começo de sua verticalidade. Já o segundo (Figura 5), 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.



Figuras 4 e 5 - Estudo para monumento público I e II (Abstrato), Gesso, 45 cm (1965).

Ainda nesse período, trabalhou e executou mais dois monumentos públicos: Monumento ao tropeiro - “A Precata”- (Figura 6) e o Monumento à Irmã Beata (Figura 7). 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 vanta-



Figura 6 - Monumento ao Tropeiro, (Concreto, 3,50 x 7,00 m, 1967); Figura 7 - Monumento à Irmã Beata, (Chapa de ferro, 1,50 x 2,20 m, 1968).

gens 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.

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.

### **3. 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.

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 autorretratos 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 Christoff, 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 necessidade 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.

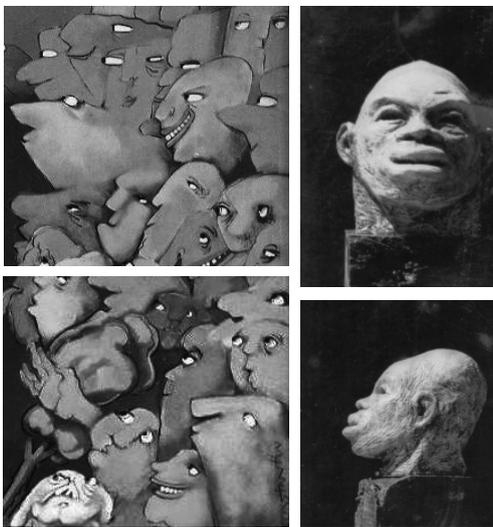
Porém, entendemos que na produção artística de Konstantin há uma identidade com a estética do grotesco entre essas duas artes, tanto nas formas quanto nas expressões. Daí o nosso interesse em realizarmos um comparativo entre elas.

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 Bakhtin: “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 autorretratos, 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 tireoide, 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” (BAKHTIN, 1993, p. 22).

Neste estudo, examinaremos as dezesseis esculturas produzidas por Konstantin em duas épocas muito distantes uma da outra. 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,



Figuras 8 e 9 - Auto-retrato com os moços, com os velhos e a casta Suzana (A.s.t., 220 x 200 cm, 1998); Figuras 10 e 11 - Homem de lábios grossos. Gesso, 40 cm (1965).

buscando semelhanças com figuras presentes nos autorretratos 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 da página anterior (Figuras 9 e 10) 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 Christoff, encontramos semelhanças da escultura analisada com muitos autorretratos. 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), (Figuras 8 e 11).



Figura 12 - Mulher com criança no colo; Figura 13 - Homem musculoso (Gesso, 20 cm, 1965); Figura 14 - Torso masculino, (Gesso, alt. 15 cm, 1965).

As esculturas ao lado são semelhantes na forma, por se apresentarem: de cabeça baixa, de braços cruzados, com cabelos longos e caídos para frente. A primeira (Figura 12) é uma mulher de pernas cruzadas com uma criança no colo. A segunda (Figura 13) parece uma figura masculina, na mesma posição, embora o cabelo se estenda até os pés. Já a terceira (Figura 14) 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), 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 distorcidas, em posturas diferentes, com gestos que nos surpreendem e mostram o que Victor Hugo disse, a respeito do 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).

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), (Figura 15). Nessa comparação, encontramos um gesto de negação entre as três esculturas e a pintura abaixo.

Bakhtin (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 de o rosto, estão negando e também exibindo um “movimento de trás para frente” (Ibidem), ou melhor, a face desse avesso.

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 16 e 17, mulheres portadoras de bócio, aquelas que carregam um “papo” na região do pescoço, consideramos semelhantes às figuras pintadas por Konstantin. Nessas 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 cm, 1983 - detalhe), (Figura 18).

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 mun-



Figura 15 - “Auto-retrato vendo coisas às avessas” (A.s.t., 140 x 140 cm, 1985).



Figura 16 - Cabeça de mulher com cabelos lisos e “papo”, (Gesso, 20 cm, 1965); Figura 17 - Mulher com mãos unidas. (Gesso, 15 cm, 1965); Figura 18 - “Homenagem a D. Lola Goiana (auto-retrato com meninas da pensão)” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983 – detalhe) (Obs.: Konstantin é a figura de terno amarelo e barba ruiva).

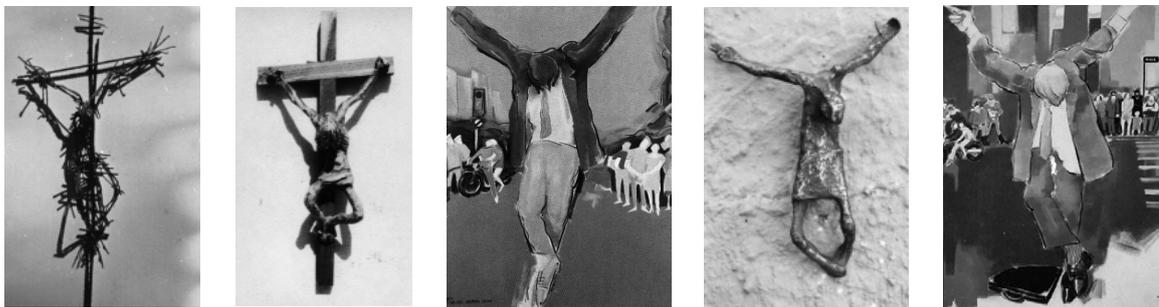


Figura 19 - Crucifixo (Fios de ferro, 80 cm, 1965); Figura 20 - Crucifixo (Argila e madeira, 35 cm, 1965); Figura 21 - "Auto-retrato com desconhecido imitando Cristo", (A.s.t., 160 x 160 cm, 1986); Figura 22 - Crucifixo (Bronze, 30 cm, 2002); Figura 23 - "Auto-retrato em N.Y." (A.s.t., 160 x 120 cm, 2003).

do, 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 da presente página (Figuras 19, 20 e 21) 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 exauro na deformidade dos membros.

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), (Figura 21) e "Auto-retrato em N.Y." (A.s.t., 160 x 120 cm, 2003), (Figura 23).

O primeiro quadro (Figura 21) recebeu os comentários, no ano de 1986, do crítico de arte Isaías 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 por 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, Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki. Ninguém se manifesta igualzinho às pessoas aglomeradas diante do crucificado. Um libelo tremendo.

Nesse trabalho que acabamos de descrever, escultórico e pictórico, encontramos o princípio do despedaçamento corporal, que, para Bahktin (1983, p. 22), é uma imagem do grotesco. Nesse aspecto, entendemos por despedaçamento não só o resultado da tortura à 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 24) 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) (Figura 25) e “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985 - detalhe), (Figura 26).



Figura 24 - Mãos unidas (Argila, 25 cm, 2002); Figura 25 - Detalhe do “Auto-retrato com Judas e seus amigos” (A.s.t., 130 x 130 cm, 1983); Figura 26 - Detalhe do “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985).



Figura 27 - Mulher de cabelos curtos (Molde em cera, 40 cm, 2002) Arquivo particular; Figura 28 - Rosto alongado (Argila, 30 cm, 2002); Figura 29 - Rosto deformado e enrugado (Argila, 25 cm, 2002); Figura 30 - Figura humana: dentes tortos (Argila, 25 cm, 2002) Arquivo particular; Figura 31 - Rosto com lábio leporino (Argila, 25 cm, 2002) Arquivo particular; Figura 32 - “Auto-retrato com MM e seu cão fiel”, (A.s.t., 160 x 160 cm, 1985); Figura 33 - “Auto-retrato transformado por Kafka e Mandrake” (A.s.t., (Detalhe) 100 x 100 cm, 1993).

As esculturas a seguir (Figuras 27, 28, 29, 30 e 31) são representações de rostos deformados: sobrelhas desalinhas (uma sobressaltada enquanto a outra esta caída), bocas murchas, tortas e ou desdentadas; falta de uniformidade 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 por Kafka e Mandrake” (A.s.t., 100 x 100 cm, 1993- detalhe) (Figura 32), 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”.



Figura 34 - Gárgula,  
(Bronze, 30 cm, 2002)  
Arquivo particular.



Figura 35 - "Auto-retrato na chegada dos Deuses e a danação dos gentios do paraíso", (A.s.t., 155 x 155 cm, 1985 - detalhe)

A última escultura (Figura 34) 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) (Figura 35), figuras com expressões semelhantes.

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

Bakhtin (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 contrassenso, 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.

### Referências

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Lisboa: Ed. 70, 1990.

BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1993.

CHRISTOFF, Konstantin. *Depoimento do artista sobre escultura e seu trabalho escultórico*. 22 nov., 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.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. Problemas de Sociologia da Arte. In: VELHO, Gilberto (Org.) *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. p. 23 -36.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. USA: Halliday, 1984. p. 277 – 290.
- LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (Ed.) *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 24-37.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999. 2. ed.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- 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.
- WITTIKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

#### **Sobre a autora**

Maria Elvira Curty possui especialização em Arte Educação pela Universidade Estadual de Montes Claros (1996), especialização em História da Arte pela Universidade Estadual de Montes Claros (2000), mestrado em Programa de Pós Graduação Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2004) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) . Atualmente é Professora da Universidade Estadual de Montes Claros, Chefe do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Montes Claros, Coordenadora do Curso de Artes da UAB/MEC/CAPE da Universidade Estadual de Montes Claros e Coord. EAD-Artes Visuais/UAB/UNIMONTES/MEC/CA da Universidade Aberta do Brasil.