


*Arabescos sobre o tema Pirosmani:*  
reflexos do neoprimitivismo no imaginário  
cinematográfico de Serguei Paradjánov

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza<sup>1</sup>

 0000-0003-3814-4125

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11821

## Resumo

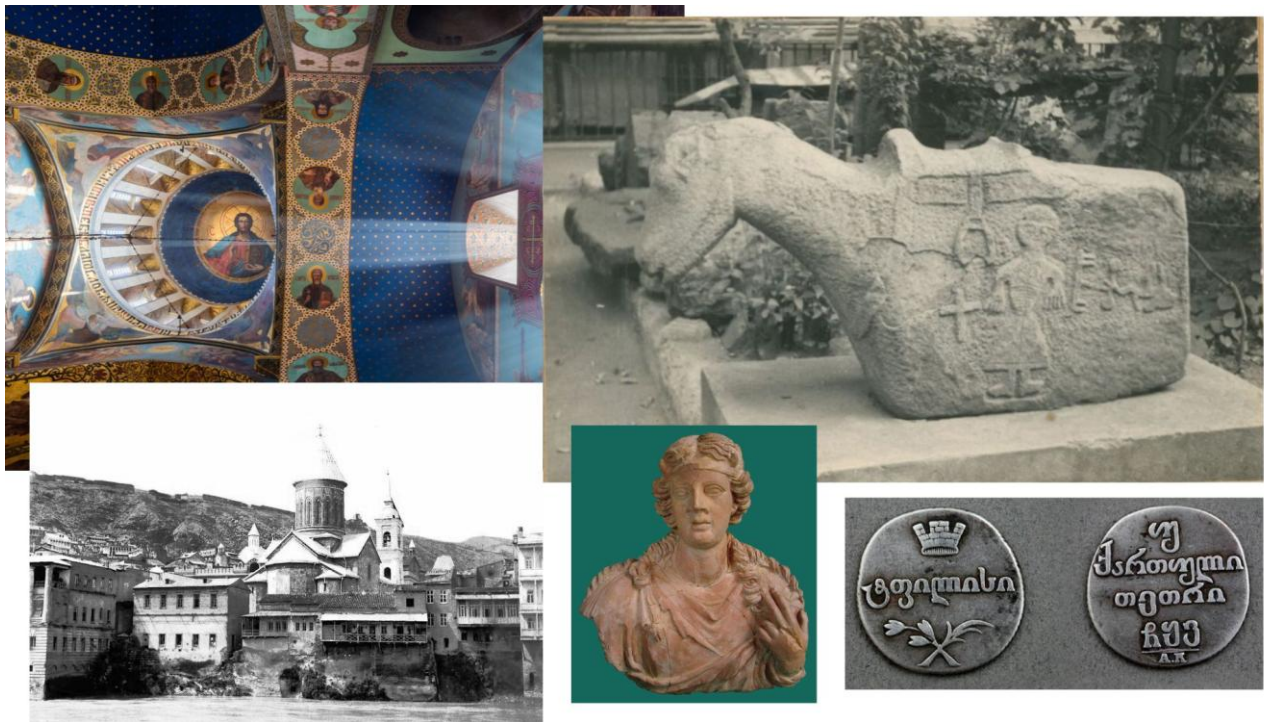
Autor de oito longas-metragens, Serguei Paradjánov (1924-1990) é um dos mais aclamados cineastas do século XX. Admirado pela excentricidade de seu trabalho, o diretor lançou em 1985 o curta-metragem *Arabescos sobre o tema Pirosmani*. A lacuna biográfica em torno de Niko Pirosmanashvíli (1862-1918) não tardou a abrir brechas para que se criasse uma mitologia em torno do pintor georgiano. Segundo as narrativas populares, o artista teria sido descoberto pelas vanguardas russas, influenciando os neoprimitivistas que formavam o grupo Rabo de Asno. Este artigo pretende desvendar os procedimentos estéticos de Paradjanov na película em questão, a fim de identificar e problematizar as relações entre o cinema moderno georgiano e as vanguardas artísticas do início do século.

**Palavras-chave:** Cinema e pintura. Comparativismo. Neoprimitivismo. Niko Pirosmani. Serguei Paradjánov.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em letras estrangeiras e tradução, na linha de pesquisa de estudos literários e culturais, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail de contato: driciele.souza@alumni.usp.br.

Conhecido como o mais celebrado pintor de sua terra natal, a Geórgia, Niko Pirosmani (1862-1918), nascido Pirosmashvili, é ainda hoje pouco celebrado no Ocidente. Sua vida de solitude errante contribuiu para a construção de uma aura enigmática em torno de sua personalidade, sobre a qual proliferaram anedotas lendárias. De formação autodidata, o mais provável é que o artista tenha absorvido seu repertório imagético da rica cultura visual de seu entorno. Como nos explica a pesquisadora Ketevan Kintsurashvili<sup>2</sup>, exemplos da produção medieval – entre artes arquitetônica, figurativa e decorativa – não faltavam à época de Pirosmani. Castelos, igrejas cujas fachadas eram ornamentadas em relevo e os interiores decorados com frescos; ícones de santos e mártires, quer sejam pintados ou gravados em metal; manuscritos meticulosamente ilustrados a mão; cerâmicas, bem como arte tumular são uma pequena amostra do conjunto artístico que pululava aos olhos do pintor, servindo-lhe de inspiração criativa<sup>3</sup> [Figura 1]



**Figura 1:**  
Artes decorativas contemporâneas a Pirosmani.

<sup>2</sup> KINTSURASHVILI, Ketevan. The Peacock's Tail: Modernism, Georgian Performance (1912-1936). In: **Georgia's European Ways: Political and Cultural Perspectives**. Tbilisi: Office of the State Minister of Georgia on European and Euro-Atlantic Integration, 2015. Disponível em: [https://issuu.com/eunato/docs/tsigni\\_-\\_last\\_-\\_for\\_print](https://issuu.com/eunato/docs/tsigni_-_last_-_for_print) 2015. Acesso em: 25 set. 2024.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

A Geórgia, é preciso atentar, constitui uma zona limítrofe entre o Oriente e o Ocidente, uma rota entre dois mundos, o que a tornou alvo de múltiplos interesses, por isso mesmo objeto de disputas bélicas e territoriais ao longo dos séculos. Essa condição de constante instabilidade política e social acabou por isolar a região dos avanços artísticos em desdobramento nas grandes capitais europeias, mantendo assim vívida a tradição medieval da qual se nutriu Pirosmeni.<sup>4</sup> Dividida entre a Europa e a Ásia, urbanisticamente a capital Tibilis apresentava-se como um quadro ambivalente. Enquanto o distrito central caracterizava-se como um ambiente europeu, com suas ruas pavimentadas e dotadas de iluminação elétrica, bem como com seus teatros e prédios decorados no estilo Art-Nouveau, a cidade velha distinguia-se por uma paisagem mais “asiática”, dispondo de templos cristãos ortodoxos que coexistiam com o zoroastrismo. Conjugando ambos os cenários, a obra de Pirosmeni, que tematizava em especial o clima antigo, dispunha, por outro lado, de uma forma inovadora de representação, opondo-se ainda que involuntariamente ao academicismo na pintura.<sup>5</sup>

O século XIX já se encontrava em sua aurora quando pintores como Grigol Maisuradze (1817-1885), Gigo Gabashvili (1862-1936), Aleksander Mrevlishvili (1866-1933), Mose Toidze (1871-1953) retornaram para Geórgia trazendo consigo os conhecimentos adquiridos de seus estudos na Europa e na Rússia. Não obstante o ensino acadêmico, ainda incipiente no país naquele momento, estivesse fora das possibilidades materiais de Pirosmeni, acredita-se que o artista, de espírito livre, tenha travado contato com o trabalho de seus contemporâneos por intermédio da circulação de periódicos. A despeito de sua suposta marginalidade social, o pintor não deixou de estar alinhado às tecnologias de seu tempo, tendo seu processo imaginativo sido influenciado pelos dispositivos operativos da fotografia<sup>6</sup> (uma arte então insurgente no período), como sugere o próprio filme de Paradjánov, sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Nascido em Mirzaani, uma pequena vila de minoria azeri, Pirosmeni foi o que se pode dizer um artista boêmio. Entre bares e tabernas, em troca de abrigo e comida, fez a vida pintando letreiros, painéis e retratos encomendados por pequenos burgueses e comerciantes locais. A despeito da escassez de fatos sobre a existência do artista, é sabido que o pintor georgiano foi descoberto em 1912 pelo petersburguês de origem francesa Mikhail Le-Dantiu (1891-1917) juntamente com os irmãos de Tibilis, Illia (1894-1975) e Kirill (1892-1969) Zdaniévitch. Entusiasmados com a liberdade criativa do pincel de Pirosmeni, os modernistas, que àquela altura voltavam-se para a arte popular, não tardaram a incorporá-lo ao seu

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Idem*. **Pirosmeni flâneur**. Polônia: Kolegium Europy Wschodniej, 2018.

círculo de influências.<sup>7</sup> Em assonância com o que havia de mais experimental nas artes visuais russas daquele momento, uma seleção de trabalhos de Pirosmanni foi apresentada em Moscou, na exposição “o Alvo”, de 1913, ao lado dos neoprimitivistas que formavam o grupo Rabo de Asno. Na polêmica exibição, figuravam obras de Mikhail Larionov (1881-1964), Natalia Gontcharova (1881-1962), Marc Chagall (1887-1985), Kazimir Maliévitch (1879-1935), além de uma coleção de objetos tradicionais, tais como brinquedos, desenhos infantis e letreiros.<sup>8</sup>

Como nos explica Sarah Warren, a exposição em questão reuniu uma distinta combinação entre futurismo e primitivismo, conformando-se no que se poderia considerar uma resposta russa – ainda que parte da produção viesse das províncias alhures – ao pintor naif francês Henri Rousseau (1844-1910). Segundo a estudiosa, a pintura do grupo, em especial a prática de Gontcharova, estava particularmente alinhada à estética primitiva e às formas russas antigas, como atesta o apreço dos artistas em foco pelo *lubok* – um método de impressão popular em larga escala, que atingia tanto as camadas urbanas quanto a população rural do vasto império tsarista.<sup>9</sup>

O neoprimitivismo, elucida Bowlt, desempenhou um papel de extrema importância nos ideais revolucionários que viriam a impulsionar o desenvolvimento do movimento modernista russo. O retorno aos artefatos tradicionais – como objetos domésticos, bordados, gravuras em madeira, pintura de utensílios e de ícones – surgiu como uma potente resposta às desilusões diante das consequências do rápido progresso tecnológico no qual se encontrava o império na virada do século XIX para o século XX, fazendo com que, apesar da patente influência francesa, os artistas reivindicassem “a Rússia e o Oriente como verdadeiros berços do Neoprimitivismo, do Cubismo e do Futurismo”.<sup>10</sup> Como esclarece o eslavista Harsha Ram, enquanto o primitivismo europeu, com seu apreço pela arte africana - no tangente a Picasso - e também do Pacífico - no caso de Gauguin -, implicava um deslocamento transcontinental, então facilitado pelo imperialismo, o que ele chama de “modernismo eurasiático”, por outro lado, foi adepto do intercâmbio cultural em escala regional, haja vista a descoberta e canonização de Pirosmanni ter se dado por artistas russófonos e georgianos.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> DREWS-SYLLA, Gesine. Pirosmanni's passion: narration and the aesthetics of Pirosmanni's paintings in Georgian film. In: KHATIB, Lina (org.) **Storytelling in world cinema. Vol 1: Forms**. Wallflower Press: Londres/Nova Iorque, [s.d].

<sup>8</sup> WARREN, Sarah Jane. **Performing the primitive: Mikhail Larionov and the paradoxes of Russian futurism**. 2002. 506 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of Southern California, Los Angeles, 2002.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> BOWLT, John E. Neo-Primitivism and Russian Painting. **The Burlington Magazine**, v. 116, n. 852, p. 132-140, mar. 1974. *Modern Art* (1908-25).

<sup>11</sup> RAM, Harsha. Modernism in the Caucasus. In: MOODY, Alys; ROSS, Stephen. **Global modernists on Modernism: an anthology**. Londres/Nova Iorque/Oxford/Nova Deli/Sidnei: Bloomsbury Academic, 2020.

Embora sob o regime de Ióssif Stálin (1878-1953), a obra de Pirosmani tenha sido obliterada de museus e galerias, não se pode negar a relevância de sua produção pictórica para a cultura russa e soviética.<sup>12</sup> Se bem que o Degelo de Nikita Khrushchov (1894-1971) tenha permitido uma exibição de Pirosmani no Louvre, em 1966<sup>13</sup>, bem como uma cinebiografia regida por Giorgi Shengelaia em 1969, seria, entretanto, sob o crivo da flexibilização cultural implicada pela glasnost e pela perestroika do governo de Mikhail Gorbachóv (1931-2022), que o trabalho do pintor georgiano encontraria terreno propício para renascer. Realizado em 1985, *Arabescos sobre o tema Pirosmani* (*Arabeskebi Pirosmanis temaze*) é um curta-metragem de vinte minutos, que marca o retorno de Serguei Paradjánov (1924-1990) às telas de cinema após um hiato de mais de quinze anos de inatividade artística forçada pela censura soviética. Preso entre 1973 e 1977, e mais tarde em 1982, perseguido pela KGB, sob acusações de homossexualidade e suborno, em 1967, o cineasta já havia se dedicado à interlocução direta com a pintura, rodando o filme *Hakob Hovnatanian*, com o qual prestou homenagem ao famoso retratista armênio do século XIX, que empresta seu nome à película.

Estruturado em pequenos capítulos, conectados entre si por cartelas em múltiplas línguas – georgiano, russo e inglês, escolha expressiva que por si só demonstra um amplo interesse comunicativo por parte do diretor – [Figura 2], *Arabescos* apresenta ao espectador temas caros ao universo pictórico de Pirosmani. Transitando entre personalidades históricas do Cáucaso, como o Imã Shamil (1797-1871), responsável por opor-se às investidas do império tsarista na região ao longo do século XIX, e o rei georgiano Heráclio II (1762-1798) que, por sua vez, no século anterior, havia se posto sob protetorado russo contra as frentes turcas e persas, o curta-metragem recupera matérias um tanto mais prosaicas do domínio do pintor, como os animais [Figura 3] e os banquetes festivos [Figura 4].

Como bem observou Silvy Rollet, a escolha do título “arabesco” não parece fortuita por parte do cineasta. Lançando mão de um termo referente às formas geométricas ornamentais substitutas à figuração humana na cultura visual islâmica, o realizador, ocupado menos do efeito narrativo do que da retórica da montagem, opera uma série de repetições e circularidades, embalando o trabalho da decupagem com um ritmado uso dos quadros de Pirosmani. Segundo a pesquisadora, o filme, privado de diálogos e narração, é dotado, todavia, de uma potente musicalidade, garantida pela organização melódica e harmônica das imagens, sob a qual “a pintura torna-se um material comparável a um tema musical submetido a variações”.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> DREWS-SYLLA, Gesine. *op. cit.*, p. 135.

<sup>13</sup> KINTSURASHVILI, Ketevan. *op. cit.*, 2015.

<sup>14</sup> ROLLET, Sylvie. Les Arabesques sur le thème de Pirosmani de Paradjanov: Autoportrait d'un cinéaste en peintre?. **Essai et le cinéma**, dir. S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin, Seyssel, 2004, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, p. 175.



**Figura 2:**  
Variação linguística. Serguei Paradjánov,  
**Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.



**Figura 3:**  
Os animais tematizados na pintura de Pirosmani. Serguei Paradjánov,  
**Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.



**Figura 4:**  
Os banquetes festivos tematizados na  
pintura de Pirosmani. Serguei Paradjánov,  
**Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.

Com uma gramática visual baseada na fragmentação e na repetição, *Arabescos* mescla frações da pintura de Pirosmani - ora enquadradas em super *close up* [Figura 5] ora em planos gerais [Figura 6], opção plástica que tende a reproduzir o olhar móvel de um espectador atento sobre a superfície pictórica - a *sketchs* encenadas como pantomima, reproduzindo assim ludicamente o cotidiano do pintor georgiano. Para isso colabora a rica trilha sonora do filme, a qual combina vozes, sons e ruídos inspirados nas figurações de Pirosmani - como o gorjeio de pássaros e o ranger de ferragens - a um tema musical ambíguo, oscilando entre a fantasia e o mistério.



**Figura 5:**  
Enquadramento em *close up*. Serguei Paradjánov,  
**Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.



**Figura 6:**  
Planos gerais. Serguei Paradjánov, **Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.

Como ideogramas a serem decifrados, se quisermos nos aproximar da teoria cinematográfica eisensteiniana, ocorre de a organização visual de *Arabescos* justapor lado a lado distintas obras do artista, tanto quanto aproximar, na sucessão de planos, imagens prontas a ajustar-se entre si. Tal formatação desenvolve-se, por exemplo, no capítulo dedicado ao tema dos banquetes festivos, quando a montagem interna ao plano aproxima a tela de um cozinheiro a de variados animais, resultando assim, metaforicamente, na ilusão da iminência do abate [Figura 7].

Ainda no decorrente à forma fílmica, há de se salientar o estilo de Paradjánov que, desde *A cor da romã* (*Sayat Nova*, 1969) oferece ao espectador cinematográfico planos-tableaux [Figura 8] meticulosamente organizados. No caso do curta-metragem em análise, a fórmula plástica empregada pelo realizador - iluminação, colorimetria, disposição dos corpos e objetos no espaço - é facilitada pela própria planicidade e frontalidade da pintura de Pirosmani, características herdadas em larga medida da

arte tumular georgiana, como atesta a investigação de Shanshiashvili [Figura 9].<sup>15</sup> A despeito da intensa planaridade do filme, suspendendo o gesto pictórico na elaboração de planos-tableaux, no episódio final de *Arabescos*, intitulado “Um passo para a eternidade”, ao operar com a câmera de filmar movimentos como o *zoom* e o *travelling*, o cineasta impõe a presença cinematográfica do aparelho, de maneira a variar a dinamização do olhar sobre a imagem. A afirmação do aparato cinematográfico, portanto da reflexividade do meio, é reforçada em particular pelos trilhos à mostra do maquinário de fotografia.

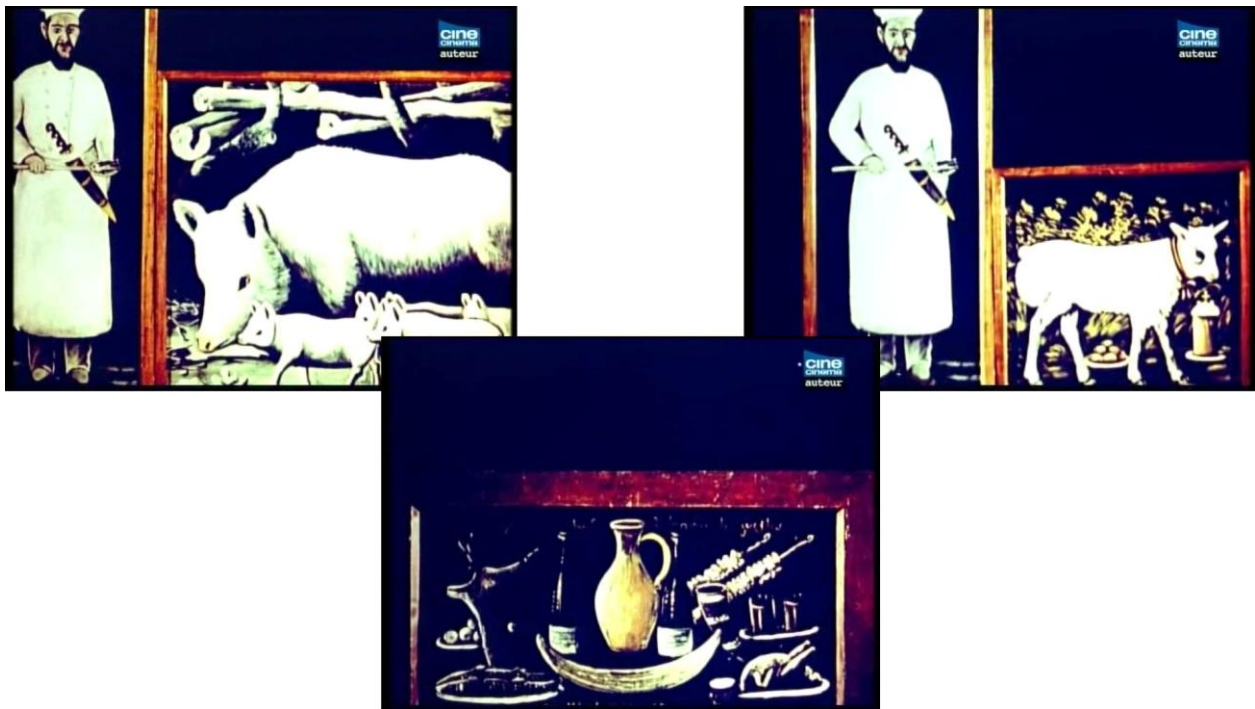


Figura 7:  
Sequência do abate. Serguei Paradjánov, **Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.



Figura 8:  
Planos-tableaux. Serguei Paradjánov,  
**Arabescos sobre o tema Pirosmani**, 1985.

<sup>15</sup> SHANSHIASHVILI, Ana. Shared imagery: Niko Pirosmashvili's art and the gravestone decoration system. **MA and PhD Students Second International Research Conference in Arts Science, Practice, Management**. Tbilisi: Ilia State University, 2011. p. 104-110.

**Figura 9:**

Influência da arte tumular e da fotografia na pintura de Pirosmiani. Niko Pirosmiani, **Soldado ferido**, óleo, 80x50 cm, Museu de Arte Moderna de Moscou, Moscou, Rússia.

Embora o início de carreira de Paradjánov na Ucrânia estivesse mais ligado à estética padronizada do realismo socialista, sua obra ganhou dimensões disruptivas a partir de *Sombras dos ancestrais esquecidos* (*Tini zabutikh predkiv*, 1965), quando a preocupação do cineasta pelas minorias étnicas, bem como pela tradição popular em suas mais variadas formas já se declarava patente. Esta breve tentativa de aproximar o pensamento cinematográfico do realizador georgiano de origem armênia ao olhar do movimento neoprimitivista russo ampara-se sobretudo na crença que temos no interesse de Paradjánov pela cultura e história popular e no seu ideal de fazer um cinema autorreflexivo, a exemplo da prática operada pelos artistas das vanguardas históricas.

### Referências bibliográficas

BOWLT, John E. Neo-Primitivism and Russian Painting. **The Burlington Magazine**, v. 116, n. 852, p. 132-140, mar. 1974. *Modern Art* (1908-25).

DREWS-SYLLA, Gesine. Pirosmiani's passion: narration and the aesthetics of Pirosmianashvili's paintings in Georgian film. In: KHATIB, Lina (org.) **Storytelling in world cinema. Vol 1: Forms**. Wallflower Press: Londres/Nova Iorque, [s.d].

GONZÁLEZ, Francisco José Ruiz. La Rusia caucásica y la relación de la Federación con el Cáucaso Sur. **Cuadernos de estrategia**, n. 156, p. 181-215, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4055604>. Acesso em: 25 set. 2024.

JERSILD, Austin Lee. Who was Shamil?: Russian colonial rule and Sufi Islam in the North Caucasus, 1859–1917. **Central Asian Survey**, v. 2, n. 14, p. 205-223, 1995. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02634939508400900>. Acesso em: 25 set. 2024.

KINTSURASHVILI, Ketevan. The Peacock's Tail: Modernism, Georgian Performance (1912-1936). In: **Georgia's European Ways: Political and Cultural Perspectives**. Tbilisi: Office of the State Minister of Georgia on European and Euro-Atlantic Integration, 2015. Disponível em: [https://issuu.com/eunato/docs/tsigni\\_-\\_last\\_-\\_for\\_print](https://issuu.com/eunato/docs/tsigni_-_last_-_for_print) 2015. Acesso em: 25 set. 2024.

KINTSURASHVILI, Ketevan. **Pirosmani flâneur**. Polônia: Kolegium Europy Wschodniej, 2018.

MIGUEL, Jair Diniz. Das estepes aos sertões: lubok e cordel na construção da visualidade popular. **VI Encontro de História da Arte** [Internet]. 2008, p. 760-769. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3944>. Acesso em: 25 set. 2024.

RAM, Harsha. Modernism in the Caucasus. In: MOODY, Alys; ROSS, Stephen. **Global modernists on Modernism: an anthology**. Londres/Nova Iorque/Oxford/Nova Deli/Sidnei: Bloomsbury Academic, 2020.

ROLLET, Sylvie. Les Arabesques sur le thème de Pirosmani de Paradjanov: Autoportrait d'un cinéaste en peintre?. **Essai et le cinéma**, dir. S. Liandrat-Guigues et M. Gagnebin, Seyssel, 2004, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, p. 171-181.

SHANSHIASHVILI, Ana. Shared imagery: Niko Pirosmanashvili's art and the gravestone decoration system. **MA and PhD Students Second International Research Conference in Arts Science, Practice, Management**. Tbilisi: Ilia State University, 2011. p. 104-110.

WARREN, Sarah Jane. **Performing the primitive: Mikhail Larionov and the paradoxes of Russian futurism**. 2002. 506 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of Southern California, Los Angeles, 2002.