

# OFERENDAS BOTÂNICAS, PLANTAS COMO DÁDIVAS, O CINEMA EXPERIMENTAL E O MUNDO DE CLAUDIO CALDINI

BOTANIC OFFERINGS, PLANTS AS GIFTS,  
EXPERIMENTAL CINEMA AND THE WORLD OF CLAUDIO CALDINI

**Angela Prysthon  
(UFPE)**  
**Lucca Nicoleti Adrião  
(PPGCOM-UFPE)**

## Resumo

Este artigo busca examinar as interações entre o mundo natural das plantas e as tecnologias da imagem, com ênfase nos filmes científicos da aurora do cinema e no cânone da história dos filmes experimentais. Além disso, investiga-se a carreira do cineasta experimental argentino Claudio Caldini, analisando-se seu filme *Ofrenda* à luz de bibliografias que exploram as conexões entre natureza, técnica e formas de ver o mundo. Percebemos, por fim, uma afinidade entre o rigor do filme científico e a sofisticação formal de certo cinema experimental: ambos ampliam as possibilidades de percepção da realidade por múltiplas abordagens.

## Palavras-chave:

Natureza; cinema experimental;  
vanguarda latino-americana.

## INTRODUÇÃO

Em seu estudo sobre a vida das plantas, Emanuele Coccia argumenta sobre a necessidade de superação do zoocentrismo na filosofia, incluindo as plantas como elemento fundamental do que ele chama de “metafísica da mistura”. Nessa proposta de “metafísica”, as plantas aderem de modo absoluto ao mundo, estão permanentemente expostas ao ambiente que as circunda, transformam e possibilitam as mudanças nos outros seres:

Não se pode separar – nem fisicamente nem metafisicamente – a planta do mundo que a acolhe.

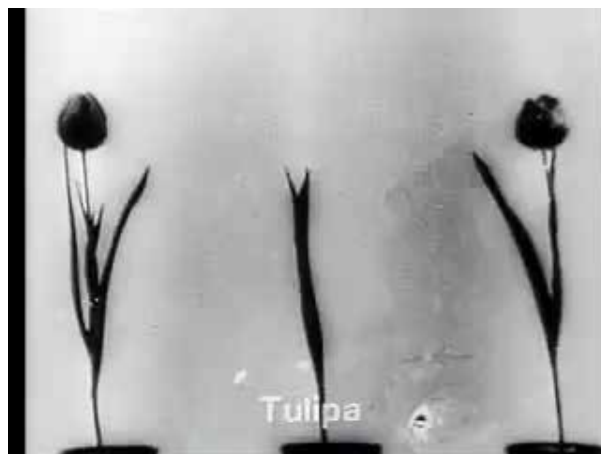
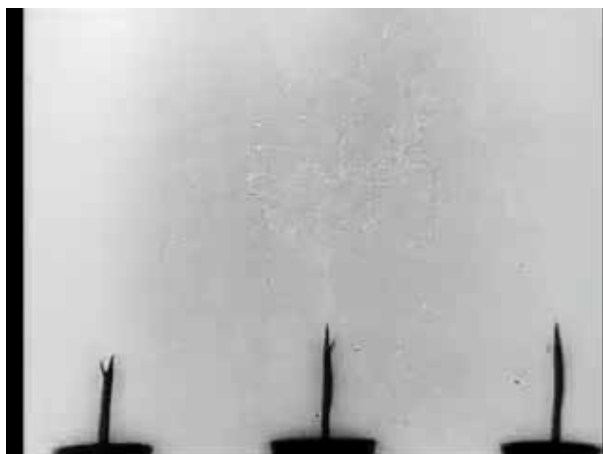
## Abstract

*This article aims to explore the interactions between the natural world of plants and the technologies of the image, focusing on early scientific films and in the canon of experimental cinema. Furthermore, it delves into the career of Argentinian experimental filmmaker Claudio Caldini, analyzing his film *Ofrenda* in the context of a bibliography that connects nature, technique and the ways of perceiving the world. Ultimately, we discern an affinity between the scientific rigor of early films and the formal sophistication of modern experimental cinema: both expanding the possibilities for perceiving reality through multiple available approaches.*

## Keywords:

*Nature; experimental cinema;  
Latin American avantgarde.*

Ela é a forma mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo. Interrogar as plantas é compreender o que significa estar-no-mundo. A planta encarna o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo. O inverso também é verdadeiro: ela é o observatório mais puro para contemplar o mundo em sua totalidade. Sob o sol ou sob as nuvens, misturando-se à água e ao vento, sua vida é uma interminável contemplação cósmica, sem dissociar os objetos e as substâncias, ou, dito de outra forma, aceitando todas as nuances, até se fundir com o mundo, até coincidir com sua substância. Nunca poderemos compreender uma planta sem ter compreendido o que é o mundo (Coccia, 2018, p. 13).



Figuras 1 a 4 – *Pflanzenbewegungen* (1900).  
Fonte: Capturas de tela do filme.

Este artigo tem como escopo justamente verificar as possibilidades de interação entre as plantas e as tecnologias da imagem, a partir sobretudo do cinema experimental e, mais especificamente, da filmografia do artista argentino Claudio Caldini (Buenos Aires, 1952). Antes de nos lançarmos a analisar sua obra mais detidamente, vamos passear por alguns momentos cruciais da equação cinema e plantas no campo do cinema não-narrativo.<sup>1</sup> Desenhado esse preâmbulo histórico, o trabalho de Caldini será comentado em relação ao cinema experimental argentino de forma mais abrangente. Por fim, uma análise de seu curta-metragem *Ofrenda* (1978) dará conclusão ao exame das interações entre mundo natural, técnica e formas de observar o mundo.

#### PRIMEIRO CINEMA COMO CINEMA EXPERIMENTAL

Temos pensado em como o cinema experimental sempre teve a natureza e seus

elementos especificamente não-humanos como ponto fulcral. Em realidade, as próprias técnicas fotográficas e cinematográficas derivaram também de um interesse em registrar, descrever e compreender o mundo natural. Basta lembrarmos, só para ficarmos em exemplos mais básicos, do pioneirismo de Anna Atkins na fotografia botânica ou das experiências de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey com a cronofotografia para investigar o movimento animal e humano. As tecnologias pré-cinemas estão atravessadas por essa mirada no não-humano que começa quiçá com um viés científico, mas que ganha imediata e simultaneamente uma dimensão estética.

Desde o início, de fato, havia um foco mais específico e evidente nos animais. Claro, animais humanos e não-humanos se movimentam num



Figuras 5 a 8 – *The Birth of a Flower* (1910).  
Fonte: Capturas de tela do filme.

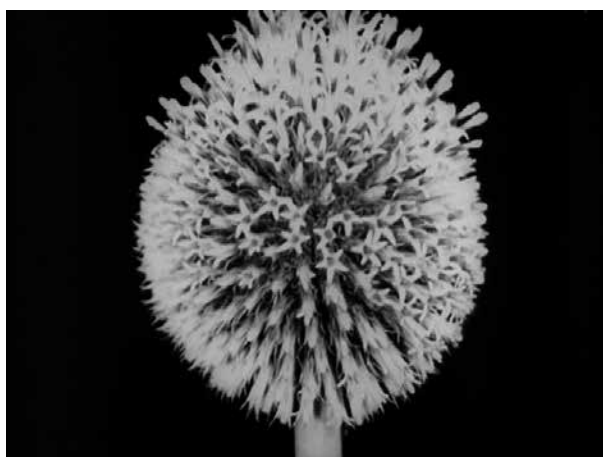
ritmo milhões de vezes mais rápido que as plantas. A rigor, elas não se movimentam: elas crescem, se espalham, murcham, morrem de modo muito lento, silencioso, misterioso. Mas, o cinema foi incorporando as plantas por via da ciência inicialmente. Os cientistas perceberam que o cinema era um meio de captar imagens desse movimento silencioso, desse crescimento, dessas mudanças das plantas:

Early cinema was fascinated by plants. The technology that made film possible offered a window into a realm that had hitherto eluded human perception. Scientists were quick to realize the potential of the new medium to enhance their understanding of the vegetal world (Vieira, 2023, p. 1).

O primeiro momento do cinema está, assim, marcado pelo ímpeto exploratório, tanto da técnica cinematográfica em si, como da própria botânica. É o caso dos filmes do botânico alemão Wilhelm Pfeffer, que

realiza quatro filmes entre 1899 e 1900 para estudar o movimento das plantas, através de experimentos feitos na Universidade de Leipzig sobretudo com flores.

Outro filme a explorar a técnica cinematográfica para registrar o crescimento de plantas e flores foi *The Birth of a Flower* (1910, Frank Percy Smith). A mesma técnica de fotografia *time-lapse* de Pfeffer foi empregada para capturar a poesia intrínseca à abertura das pétalas das flores sob a influência da luz. Entretanto, esse filme teve exibições públicas muito concorridas, marcando um ponto de inflexão na carreira do diretor Frank Percy Smith. O impacto desse tipo de filme foi bem relevante para um público que estava descobrindo ainda todo o potencial do cinema, antes da consolidação do cinema narrativo. Jenny Hammerton descreve o filme e os mecanismos utilizados por Percy Smith para realizá-lo:



Figuras 9 a 12 – *Floral Co-operative Societies*.  
Fonte: Capturas de tela do filme.

We see the following plants bloom before our very eyes: hyacinths, crocuses, snowdrops, neapolitan onion flowers, narcissi, Japanese lilies, garden anemones and roses. Smith modified his cinematography set-up with candle wicks, pieces of meccano, door handles and gramophone needles to film these flowers in motion. He set up a system whereby growth could be filmed even while he slept, a large bell being set to ring and wake him if any part of the process malfunctioned (Hammerton, s/d).

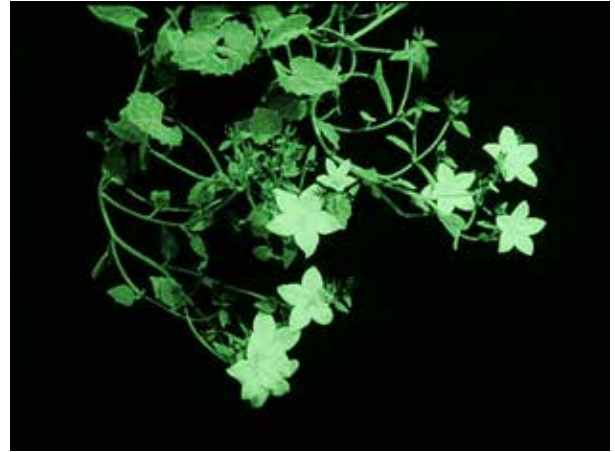
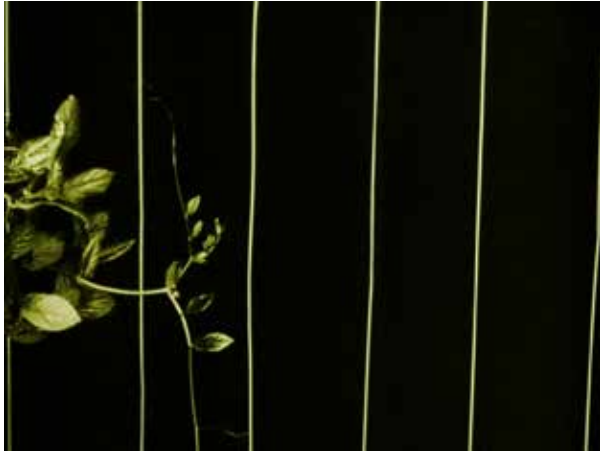
Percy Smith foi um dos representantes mais ilustres do que podemos chamar de “filme científico” ou mesmo “filme educativo”. Dedicou grande parte de sua carreira à série *Secrets of Nature*, que ele produziu para a British Instructional Films. Dentre os vários filmes da série está *Floral Co-operative Societies* (1927), curta-metragem que apresenta os elementos sexuais da polinização em flores como dentes-de-leão, margaridas, cardo-estrelas e sempre-vivas. O filme é um exemplo mais sofisticado das técnicas já desenvolvidas em *The Birth*

*of a Flower* e, assim como este, tem um apelo popular significativo justamente por causa dos seus valores estéticos.

With endless patience, he could spend up to two and a half years to complete a film. He also had the popular touch, with the happy knack (as he put it himself) of being able to feed his audience “the powder of instruction in the jam of entertainment” (Dixon, s/d).

As primeiras décadas do século foram cruciais para o estabelecimento da relação entre cinema e botânica e talvez nesse sentido o filme mais emblemático do período tenha sido *Blumenwunder* (1926, Max Reichmann). Com técnicas semelhantes às dos cineastas mencionados acima, mas talvez com uma maior complexidade conceitual, uma maior ambição estrutural, o filme adensa a relação entre experimentação técnica e exploração botânica.

Time is again of the essence here, as the film reveals the gap supposedly dividing the animal



Figuras 13 a 16 – *Blumenwunder*.

Fonte: Capturas de tela do filme.

and the vegetal realms to be merely a matter of a temporal misalignment to be disentangled through cinematic means (Vieira, 2023, p. 1)

Esse preâmbulo histórico tem como objetivo demonstrar que o elo entre o primeiro cinema e as plantas possivelmente seja uma espécie de presságio em relação ao que depois viria a se chamar de cinema experimental. Todos os exemplos acima se inscrevem na fronteira entre o científico e o estético, em todos o experimento (seja em relação às técnicas do visível, seja em relação ao objeto científico que se propõe a explorar através do cinema) se vê invadido pelo indizível do sublime. O que de certa forma talvez seja uma boa definição para o cinema experimental: quando a estética suplanta a técnica.

### **JARDINS, CERCAS-VIVAS, COLAGENS, BUQUÊS, ÁRVORES**

Se, assim, o cinema se configurou desde sempre como o lugar ideal para se estabelecer uma

relação imagética complexa com o mundo natural, parece-nos evidente que o âmbito mais especializado do cinema experimental é precisamente o território no qual se dá, de maneira mais plena, o desenvolvimento de tal relação. Vamos em seguida comentar alguns momentos cruciais das plantas no cinema experimental, ressaltando que não é a nossa intenção fazer um inventário exaustivo de todos os filmes feitos nesse campo, mas indicar apenas alguns títulos-chave para pensar essa tradição.

Começamos por *Glimpse of the Garden* (1957, Marie Menken), que, por exemplo, explora tanto a visão ampla quanto os detalhes minuciosos de um jardim. Menken trabalha com a montagem de imagens que revela os segredos ocultos da vegetação que a cerca e que nos leva por uma jornada através de texturas e detalhes, desde finos pelos até protuberâncias e sulcos nas plantas, transformando esse microcosmo escondido em um universo em expansão.



Figuras 17 e 18 – *Glimpse of the Garden*  
Fonte: Capturas de tela do filme.



Figuras 19 e 20 – *All my Life*.  
Fonte: Capturas de tela do filme.

Quase dez anos depois, Bruce Baillie executou um dos mais conhecidos filmes experimentais, *All my Life* (1966), um plano sequência de uma cerca de ripas, enquadrada pelo céu azul acima e uma extensão de grama seca abaixo ao som de Ella Fitzgerald cantando a canção título e à medida que o filme avança, a cerca vai ficando cada vez mais tomada por uma trepadeira imensa de flores vermelhas:

In many respects, the image is perfectly ordinary, the kind that you chance on if you're driving along, say, a California road, as Mr. Baillie was when he popped out of a car, seized by inspiration. Yet, as the camera continues to float left and Fitzgerald begins singing ("All my life/I've been waiting for you"), something magical – call it cinema – happens in the middle of the first verse. As the words "My wonderful one/I've begun" warm the soundtrack, a splash of red flowers on the fence suddenly appears, as if the film itself were offering you a garland (Dargis, 2016).

Mais adiante, novas possibilidades para o cinema "botânico": no começo dos anos 80 surge outro clássico experimental, *The Garden of Earthly Delights* (1981, Stan Brakhage), no qual o artista coloca diversas variedades de

folhas, sementes, raízes e flores em padrões entre duas tiras de filme de 35mm, para posteriormente imprimi-las opticamente:

O material é resultado do encontro físico entre duas corporalidades orgânicas que o artista funde em um corpo só. Durante a realização, Brakhage não detém controle preciso da animação que está criando, assim, os filmes se apresentam como resultado de um processo em que o artista tensiona a possibilidade de um encontro entre visão cinematográfica e existências não humanas. O que vemos projetado é o resíduo do processo criativo que o produziu assim como as sementes, flores, pétalas, são resíduos orgânicos dos processos biológicos naturais que ocorreram no microcosmo do artista (Melo, 2022, p. 59).

Assim como o filme de Brakhage, a obra da cineasta franco-peruana Rose Lowder aciona uma materialidade radical para seus filmes, sempre relacionados com aspectos vinculados ao ambiente e sobretudo ao universo vegetal. Na sua mais famosa série de filmes, *Bouquets* (1995-2010), desenvolveu uma técnica de montar na própria câmera imagens coletadas



Figuras 21 e 22 – *The Garden of Earthly Delights*.  
Fonte: Capturas de tela do filme.



Figuras 23 e 24 – *Bouquets 1-10*.  
Fonte: Capturas de tela do filme.

quadro a quadro para formar padrões meticolosos de luz, resultando um padrão de *flicker* singular e instantâneo.

Colors, objects and their treatments go beyond the discourse of scientific research that the filmmaker usually tends to maintain. We cannot ignore the high sensuality of the scenes and their choices. Rose Lowder favors scenes of nature, even though some of the sites filmed are located in the city. Through their filmic transformation, they no longer appear to be urban manifestations but natural landscapes. In this way, Rose Lowder continues an impressionist tradition: working in nature rather than in the studio; like Cézanne, working on site is the sine qua non condition in order to reveal the 'little sensation' and represent it (Beauvais, s/d).

O elo entre cinema experimental e o mundo das plantas, contudo, não é constituído apenas

de detalhes, de fragmentos ou de planos mais fechados. As árvores podem ser igualmente objeto de uma observação mais distante e mais geral, um ponto de entrada no mundo. A própria ideia maior de paisagem pode estar implicada nesse modo de olhar as plantas. Larry Gottheim, por exemplo, realizou nos anos 70 o belo *Fogline* (1970), no qual mostra uma paisagem com neblina em um único plano por onze minutos. A névoa vai modificando e envolvendo as árvores e o território:

FOG LINE is a wonderful piece of conceptual art, a stroke along that careful line between wit and wisdom - a melody in which literally every frame is different from every preceding frame (since the fog is always lifting) and the various elements of the composition - trees, animals, vegetation, sky, and, quite importantly, the emulsion, the grain of the film itself - continue to play off one



Figuras 25 e 26 – *Fog Line*.

Fonte: Capturas de tela do filme.



Figuras 27 e 28 – *Alberi*.

Fonte: Capturas de tela do filme.

another as do notes in a musical composition. The quality of the light - the tonality of the image itself - adds immeasurably to the mystery and excitement as the work unfolds, the fog lifting, the /film running through the gate, the composition static yet the frame itself fluid, dynamic, magnificently kinetic (Foery, s/d).

Nosso último exemplo, antes de passar à análise da obra de Caldini, é o filme *Alberi* (2013, Michelangelo Frammartino). Com uma perspectiva bem diferente da distância de Gottheim, Frammartino adentra a floresta, quase como as *ghost rides* do início do século XX (nas quais uma câmera era acoplada à locomotiva do trem), a paisagem é rasgada. O espectador tem a impressão de ir junto com a câmera, chegando a roçar as folhas, chegando a sentir os galhos e os espinhos da vegetação.

*Alberi* (which translates as "trees") is a work designed to evoke the sublime. With its strange visions of vegetal creatures and spectacularly

grand landscapes, Frammartino's immersive work offers a unique experience – by turns playful, slightly menacing, and ultimately celebratory. Structured as a continuous loop, the piece begins and ends in total darkness. It's a smart choice that immediately sensitizes the viewer to the world of ritual and nature through a powerfully tactile and elemental sound design (Dallas, 2014).

## **CALDINI E O CINEMA EXPERIMENTAL ARGENTINO**

Arlindo Machado (2010) empreendeu uma tentativa de abordar panoramicamente a história do cinema experimental na América Latina, indicando as enormes dificuldades em encontrar material, tanto no sentido da reflexão, como das próprias obras. Refletir sobre o cinema experimental na América Latina envolveria para ele uma dualidade de desafios. Primeiramente, devido à sua origem na região, essas formas de expressão seriam amplamente desconhecidas,



com pouca distribuição, acesso limitado, informações escassas e escassa análise crítica devido à falta de atenção global. Em segundo lugar, por sua natureza experimental e não comercial, já seriam excluídas de antemão em qualquer lugar. O pequeno texto de Machado, contudo, é um ponto de partida interessante para pensar a tradição na região de modo geral, aludindo, mais especificamente, a alguns exemplos argentinos tanto de filmes como de pensadores desse cinema.

No artigo, por exemplo, faz menção ao que pode ser considerado o primeiro exemplo de cinema experimental argentino, o filme *Traum* (1933), ainda que este tenha nascido de uma colaboração entre o fotógrafo Horacio Coppola e o alemão Walter Auerbach, e realizado na Alemanha. Outros argentinos mencionados por ele são David Kohon e seu *La fecha y um compas* (1950); Alberto Fischerman e seu filme *Quema* (1962); Narcisa Hirsch e seu *Come Out* (1975); os pioneiros do vídeo no país, Andrés Di Tella, Fabián Hoffman e Carlos Trilnick; e ainda breves menções aos artistas Marta Minujin e Jaime Davidovich. No breve recorrido de Machado está nosso objeto de atenção. A obra de Claudio Caldini é descrita assim:

Entre 1970 e 1983, Caldini realizou uma obra bastante sólida em termos de experimentação audiovisual, utilizando o super-8 como bitola e low technology. Essa obra é considerada uma ponte entre o passado cinematográfico e o presente eletrônico. A partir dos anos 1990, Caldini adere ao vídeo, mas sempre com inserções cinematográficas, ainda que seu olhar e sua linguagem permaneçam sempre resolutamente contemporâneos. Dentre as quase duas dezenas de filmes experimentais realizados em super-8 por Caldini, podemos citar *Oferenda* (1978), uma espécie de dança das flores cintilante e multicromática, com resultados visuais quase abstratos. Trata-se de uma bela aula de edição e de sincronização imagem-som, orquestrada pelo mestre argentino do cinema experimental, com base na música de Alice Coltrane (Machado, 2010, 35).

Outra referência importante a Caldini no campo dos estudos do cinema experimental no Brasil é o catálogo da mostra *Cine sin Limites* (2017), curada por Aaron Cutler e Mariana Shellard, focada justamente na obra de Caldini, Narcisa Hirsch e Jorge Honik. Alguns dos textos constantes no catálogo têm autoria dos próprios

artistas e servem para dar a dimensão precisa da relação desses cineastas com a técnica e seu compromisso com uma visão de cinema poética e profundamente pessoal.

Um aspecto importante revelado tanto pelos textos dos cineastas, como pelos dos curadores e comentadores das obras, é a história de suas trajetórias como de uma colaboração, de uma visão de mundo permeada pela amizade e pela afinidade estética e temática. O uso do super 8 no auge de suas carreiras, o gosto pelas viagens e pelo registro desses trajetos pelo mundo, o interesse pelos cinemas expandidos de outras tradições e culturas são alguns dos pontos em comum entre o grupo. Mas é sobretudo a realização de trabalhos esteticamente complexos e sofisticados, a partir de uma imensa precariedade técnica, que nos chama a atenção como ponto de unidade entre os três realizadores. Apresentando um conjunto de filmes experimentais argentinos (alguns deles presentes na mostra), Pablo Marín comenta:

Por outro lado, o contexto geral (compartilhado) destes filmes permanece inseparável em sua fragilidade de recursos. Pretender ignorar isso seria um grave erro de avaliação. Mas não porque seja útil para justificar decisões ou resultados finais, e sim justamente o contrário. Já que, neste sentido, a história destes filmes, em sua maioria filmados em material reversível Super-8 e 16 mm, é também a história de formatos reduzidos levados a níveis sobrenaturais de possibilidades estéticas. A economia de recursos é aqui o ponto de partida para um trabalho formal sem precedentes (Marín *apud* Cutler; Shellard, 2017, p.11).

Em relação ao tema específico do nosso artigo, a presença das plantas e do universo vegetal, é evidente o interesse desse grupo de cineastas pela ambientação do mundo, pelo fora, sobretudo nos filmes de viagem, nos trajetos que os três realizam pela Argentina e pelo mundo (Honik é o mais “viajante” dos três). Entre eles, é indubitavelmente Caldini quem vai efetuar de modo mais enfático essa conexão com uma visão botânica de mundo – que, se não presente em todos os seus filmes, está em vários momentos cruciais de sua obra.

Fazendo um rápido passeio por sua filmografia vamos perceber como Caldini sempre oferece vislumbres intrigantes de diferentes aspectos da vida e da arte. Como um primeiro exemplo, *Aspiraciones* (1976) é uma meditação cinematográfica que acompanha, através de uma



Figura 29 – *Aspiraciones*.

Fonte: Captura de tela do filme.



Figura 30 – *Cuarteto*.

Fonte: Captura de tela do filme.

intrigante montagem de cadência semelhante à da respiração atenta e ritmada, a imagem da chama de uma vela, utilizando uma lente de foco variável e técnicas métricas. Conforme o filme segue, imagens de pequenos arranjos de plantas são inscritas dentro de sua estrutura rigorosa, ocasionando um efeito polifônico que se torna cada vez mais complexo.

Na visualização do conjunto variado de experiências fílmicas que exploram uma relação com o mundo natural e com os espaços, talvez *Cuarteto* (1978) seja, entre os exemplos da carreira de Caldini, aquele mais próximo à nossa ideia de cinema botânico. Ao longo de vinte minutos, o cineasta mostra repetições e variações de três cenas da natureza, entre ramos, folhas ao sol e um hibisco vermelho. Os planos são organizados por sobreposições, que se combinam de forma que, de início, aparentam a aleatoriedade, mas que revelam um consciente processo composicional: após a apresentação paciente e contemplativa das três pequenas paisagens, um quarto momento amalgama todos em um bloco só, dando unidade às vistas anteriores e justificando o nome da obra com seus quatro segmentos distintos. Inspirado pela filosofia chinesa, Caldini finaliza com uma citação do pensando Chuang-Tzu sobre a comunicação de ideias para além das palavras, sinalizando um diálogo com a natureza e a coexistência do humano com outras formas de vida.

Já *Vadi-Samvadi* (1981) apresenta uma característica constantemente retomada no corpo da obra de Caldini, que é a exploração do

cruzamento entre a música indiana e as paisagens naturais dentro de um espectro reduzido. Nesse curta-metragem, mostra-se a situação e o cuidado das plantas dentro de um ambiente doméstico, essas micro-paisagens filmadas por meio de estratégias visuais que acompanham a intensidade da banda sonora, como em uma espécie de *flicker*. Por sua vez, *La escena circular* (1982) captura a silhueta de um casal diante de uma janela, sugerindo uma síntese do espaço cinematográfico e da universalidade de suas figuras recortadas em um fundo de árvores e grandes vegetações. A câmera, destacando momentos específicos por meio de *fade-outs* e *fade-ins*, parece redescobrir o cinema como máquina de memória afetiva.

Outro exemplo próximo ao universo dos espaços da natureza é *A través de las ruinas* (1982), realizado durante a guerra das Malvinas. O olhar vacilante da câmera desse filme, que passeia por suas vistas em uma dança cambaleante, enfoca ambientes pouco iluminados para conceber um filme mergulhado em penumbras. Caldini novamente se vale de procedimentos usuais de seus outros filmes, encontrando novos efeitos estéticos, diferentes sensações ambiências: as imagens sobrepostas servem para criar uma experiência dinâmica com o espaço, realizando uma transição aparentemente contínua entre uma paisagem e outra; a música novamente traz as influências da cultura indiana e a experiência do *drone*, dessa vez em um tom mais obscuro do que aqueles vistos anteriormente. Ainda é preciso ressaltar seu trabalho cromático elegante, bem



Figura 31 – *Vadi-Samvadi*.

Fonte: Captura de tela do filme.



Figura 32 – *La escena circular*.

Fonte: Captura de tela do filme.



Figura 33 – *A través de las ruinas*.

Fonte: Captura de tela do filme.



Figura 34 – *Lux Taal*.

Fonte: Captura de tela do filme.

como a presença de vistas litorâneas e invernais que não haviam sido percebidas nos outros casos. *LUX TAAL* (2009) tematiza a passagem do tempo, um conceito importante na filmografia caldiniana, através da representação das quatro estações do ano. O curta-metragem amplia sua abordagem da natureza para um universo mais elementar, da água e do fogo, da terra e do ar.

Mais recentemente, em um dos seus poucos filmes da nova década, *Poilean* (2020) é uma de suas explorações mais radicais no grande mundo dos pequenos detalhes da natureza. Percorrendo trajeto que adentra um vasto campo de girassóis, Caldini explora ao máximo a mobilidade de sua câmera e as possibilidades visuais do digital, formato pouco usual no curso dessa carreira. A câmera, registrando as minúcias do espaço em

planos extremamente aproximados, perpassa diretamente entre as flores, entra em choque com as pétalas, com as folhas e mesmo com os grãos de pólen que se condensam e grudam nas plantas. Os ventos e a intensa luz do dia, que denuncia a sujeira da lente, fazem-se presentes a todo momento. Pode-se dizer que a visão de *Poilean* é háptica - é como tocar em cada uma dessas flores, sentir suas texturas - e, de modo ainda mais ousado, gustativa e olfativa - sua evocação sensorial tão forte que rememora o gosto e o cheiro do mel.

E se cada um desses filmes dessa longa carreira demonstra uma dimensão única da sua criatividade (que é ressaltada também pela sua relação com a música como compositor de vanguarda), é *Ofrenda* aquele que nos vai mover de maneira mais forte



Figura 35 a 38 – *Ofrenda*.  
Fonte: Captura de tela do filme.

a refletir sobre seu elo com o mundo natural. É nele que vamos nos concentrar na última seção do nosso ensaio.

### **O OLHAR GENEROSO DE OFRENDA**

As plantas parecem ausentes, como que extraviadas num longo e surdo sonho químico. Não têm sentidos, mas não estão trancadas em si, longe disso: nenhum outro vivente adere mais do que elas ao mundo circundante (Coccia, 2018, p. 18).

Talvez o mais singelo dos filmes de Caldini, *Ofrenda* consiste em uma série de fotogramas de um campo de margaridas brancas filmado ao longo de um único dia, seu fluxo contínuo tecendo uma torrente de imagens vibrantes que estimulam as condições da persistência retiniana. Por vezes, a superfície da tela sugere uma estampa florida, encontrada em um vestido ou em uma toalha de mesa; assim como há algo das complexas coreografias de Busby Berkeley, organizadas em

padrões rigorosos de formas e em composições caleidoscópicas. Dada a sua extensão ínfima, que não alcança os dois minutos e meio, possui a delicadeza de um haiku, buscando compreender em um instante ou em uma sentença a dimensão do tempo que se passa do dia ao entardecer. Um drone suave e atmosférico evoca o estado meditativo ao qual o filme nos convida, o breve lampejo de concentração necessário para que o espectador possa se deter naquela projeção.

Parte de uma trilogia que também compreende os já descritos *Aspiraciones* e *Vadi-Samvadi*, *Ofrenda* apresenta características distintas dessas outras obras, sejam os motivos recorrentes de detalhes da natureza, a reflexão sobre a passagem temporal, as palpitações de imagens que aparecem e desaparecem em pulsão rítmica própria ou o uso determinante da música de influência indiana. Tecnicamente,

todavia, trata-se de um trabalho idiossincrático de fotografia *frame a frame*, no qual se determinava os diferentes ajustes da máquina a cada captura. Ao descrever seu processo, o realizador enfatiza o manejo cuidadoso com a câmera e o pensamento ativo sobre as escolhas a serem feitas no momento da filmagem:

A succession of points of view and the details of a bush in full bloom are photographed frame by frame: a culminating cycle of daisies. In every shot the position of the camera, the frame, the focal distance and the focus are corrected. The continuity of forms and the relationship between dimensions produces a choreographic illusion. [...] With the diaphragm fixed, we continued taking photographs at a regular speed (there are approximately 3,300 frames); the diminishing sunlight results in a slow and prolonged fade-out (Caldini s/d).

O olhar atencioso de Caldini se estabelece entre o olhar da câmera e sua relação sensível com o mundo. Importante a essa defesa é constatar que esse olhar não encontra equivalência na experiência durante o filme, o que se torna evidente em *Ofrenda*: mais afeito aos efeitos do *flicker* do que ao plano longo, a contemplação oferecida por esse cinema é menos a do escrutínio paciente da imagem pelo espectador do que a do ideal modernista da percepção pura, onde os artifícios do meio fílmico, conquistados mediante o seu conhecimento aprofundado, ganham maior destaque. Se Caldini dá a ver as coisas do mundo, é pela consciência - elaborada formalmente em suas obras - de que a representação fotográfica da natureza trava um embate entre o dispositivo moderno e modos de existência anteriores a toda modernidade.

As várias horas do contato direto do artista com as margaridas ganham concreção no tempo diminuto da projeção fílmica; é uma sensibilidade ecológica quase extinta da vida social, que aqui pode irradiar por uma fresta e alcançar a tela do cinema - mesmo que por um momento tão fugidivo quanto os poucos minutos de um curta-metragem. A forma fílmica empregada por Caldini sublinha essa dupla temporalidade: por um lado, a atitude compenetrada e duradoura do cineasta na presença de tudo aquilo com que se faz o cinema, sejam flores ou câmeras, arbustos ou lentes; por outro, a temporalidade absorvida pelo resultado estético, que contém a primeira em potência. Colocando em questão a feitura e a fatura<sup>2</sup> do

filme de modo indissociável, é importante pensar o ato de fazer como gesto de generosidade com a materialidade das coisas.

Em *Ofrenda*, os métodos da filmagem demonstram uma qualidade de invenção que provém do manejo habilidoso com a técnica. Ao optar pela estética do *frame único* - que pressupõe os riscos da montagem *in-camera* - e ao configurar seu dispositivo a cada novo registro, o artista estabelece a si um desafio que requer domínio particular dos seus meios de trabalho. Com perícia artesanal, ele se encontra envolvido no exercício de encontrar soluções práticas com os instrumentos do seu ofício. Richard Sennett, ao pensar a categoria do artífice como um tipo humano, encontra nele um modo de atuação que não compreende o trabalho enquanto intermédio para chegar a um fim, mas enquanto processo que une intelecto, prazer e labor. A generosidade do olhar em Caldini estaria implicada na artesanaria do seu modo de trabalhar: “[o] artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento” (Sennett, 2009, p. 30). Absorvido em uma mesma atividade durante um dia inteiro, ele se dedicou à observação compenetrada da natureza e ao jogo inventivo com o aparelho fílmico.

Fazer um filme é o ato amoroso do cineasta ao mundo, seu primor é manifestado nestes dois níveis - na abertura às sensações e no manuseio tátil do aparato. Na esteira desse entendimento, Sennett considera a condição do engajamento do artífice como indissociável à curiosidade material que ele devota aos meios de que dispõe. A feitura cinematográfica de modo artesanal implica em uma postura que confere primazia aos utensílios de trabalho, em uma atividade de descoberta do humano sobre a máquina. A câmera, com todos os seus potenciais usos, seria nesses termos uma “ferramenta estimulante” (*Ibid.*, p. 217), ao desafiar seus operadores a expandirem suas habilidades, a descobrirem os segredos de um objeto técnico e a aperfeiçoarem a compreensão que possuem do próprio *métier*. Essa é uma das potências desse tipo de cinema experimental; que encontra na pobreza tecnológica uma abertura à sofisticação formal mais elevada.

A câmera será, evidentemente, a via de acesso a esse olhar generoso que Caldini direciona ao mundo. É através da sua operação que o material

imagético é registrado, e é através desse material que a fruição estética do cinema se confirma - é onde, de fato, se materializa a fatura de um filme. *Ofrenda* possui diferencial na utilização da câmera como um instrumento quase analítico, que perscruta as mudanças imperceptíveis ao humano que ocorrem no ambiente - o que só a máquina poderia capturar de maneira concreta. A visão deverá ser percebida ao mesmo tempo enquanto gesto ativo e experiência lúdica: se há algo de verdadeiramente rigoroso no processo descrito pelo cineasta, é a partir de um rigor que se mescla com a contemplação pueril dos estados da natureza, que remete às primeiras sensações no início da vida.

É nesse sentido que a luz, tanto quanto as flores, é evento primordial do curta-metragem. As variações de luminosidade desenham o arco narrativo da passagem do tempo: o que começa com a clara representação das pétalas brancas das margaridas vai passando por uma leve gradação, atinge seu clímax no reflexo do último e dourado raio solar do dia e termina com o desaparecimento das flores, que se tornam manchas azuladas a se dissipar no fundo escuro. Essa atenção à luz é o que colocaria a obra no domínio de um estudo que interroga o mundo, o tempo e o espaço, assistindo ao movimento da natureza em um pequeno pedaço de existência. Como nas primeiras tentativas com o cinematógrafo e com as técnicas fotográficas alternativas, já citadas no início do artigo, há um tangenciamento com a perspectiva científica, mas que possui suas intenções estéticas ainda mais sublinhadas ao se colocar no campo da arte.

A tematização da luz convoca os vínculos do cinema com a pintura. Jacques Aumont aponta, de início, à diferença ontológica entre os meios: o pictórico trabalha a luz com uma matéria-prima pouco recomendada; a luz, no fílmico, é dado inscrito e inevitável. O trabalho plástico com a luz em um filme estaria quase sempre voltado à tentativa de seu controle, sendo a história do cinema repleta de exemplos óbvios (Orson Welles, Josef von Sternberg, Friedrich Wilhelm Murnau). "É na relação com a luz que se percebe melhor o paradoxo plástico do cinema: vítima de sua tecnicidade, ele apreende bem demais a luz, sem trabalho, para saber, de saída, trabalhá-la" (Aumont, 2004, p. 179-181).

Caldini, por sua vez, não estaria interessado em controlar a luz, fato que se justifica não só por sua aliança ao real, que dispensa artificialismos. Mais do que isso, a fixidez na abertura do diafragma faria o caminho inverso: não seria uma tentativa de controle dos resultados, mas um gesto de investigação consciente quanto à recepção do meio à luz. Os efeitos plásticos desse empreendimento não seriam mensurados pela capacidade de forjar a luz ideal em estúdio ou locação, mas de travar um duelo entre a expertise tecnológica - o conhecimento das propriedades da máquina e da película - e os componentes do real - luz solar como matéria-prima de uma artesanaria cinematográfica. Outras modificações, quanto ao foco ou à distância focal, são ainda modulações simples, mas que refletem em um zelo artesanal, uma minúcia quanto à maneira de utilizar o cinema.

No centro dessa técnica está a escolha por uma estética dos fotogramas únicos, que convida o espectador a perceber essa lenta progressão como uma descontinuidade. "We were not trying to recreate movement, but rather to stop it, to produce static continuity between what were, themselves, different shots" (Caldini, s/d). Também em sua pesquisa sobre o parentesco secreto da pintura e do cinema, Jacques Aumont teoriza a temporalidade de cada suporte, comentando a série dentro da pintura e a passagem de um instante a outro na recepção artística. Uma série, grosso modo, é a realização de várias imagens de um mesmo tema dado em momentos distintos, sendo as *Catedrais de Rouen*, de Claude Monet, um dos seus exemplos clássicos, segundo o autor: uma mesma catedral pintada em diferentes condições de iluminação - o objeto da pesquisa impressionista. O mais elementar em *Ofrenda* - captar a luz quando bate - ressoa evidente, como primeira conexão.

O que torna a série um modelo para o pensamento do cinema, e em especial sobre o tempo costurado pela montagem, é o entendimento de que a sucessão de duas imagens pode destravar as engrenagens de uma micronarrativa. O efeito de diferença, que se trata certamente de um efeito cognitivo da recepção, faz da série um tipo de coleção atenta aos saltos bruscos entre dois instantes, entre duas imagens. É a reconstrução de uma totalidade, em seu aspecto temporal, que

não está ali senão como consciência de uma parte que falta; ou seja, como um intervalo, como uma distância. É o que Aumont habilmente adiciona: “no confronto entre duas vistas, a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar entre os dois, lá onde não há nada, nada de visível” (Aumont, 2004, p. 97).

Dispensando a noção de plano, *Ofrenda* e a “continuidade estática” da qual fala seu realizador parecem seguir à risca o princípio de descontinuidade que Aumont percebe na série. Mas a maquinação cinematográfica engendra uma perturbação visual ainda mais forte do que a da série devido a sua característica extensiva, seu desenrolar unidirecional e no tempo. O efeito frenético das 3.300 imagens fixas de *Ofrenda* é uma ilusão óptica na qual uma coreografia é montada pelo choque entre um enquadramento e outro, que o olhar processa ininterruptamente. O espectador do cinema está, desse modo, condicionado ao sequenciamento temporal das imagens que fora previamente projetado pelo realizador. É no tempo que mora outra questão a separar a série do cinema por uma especificidade técnica, inerente à feitura de cada obra. Se, por analogia, um quadro na série representa um fotograma do filme, a produção em cada um difere em extremos. Para Monet, é necessário um dia inteiro para produzir uma única parte da obra, o mesmo dia em que Caldini completará as quase 3.300 imagens do seu filme.

Contudo, mesmo que por um lado as questões formais de *Ofrenda* pareçam radicalizar e acrescentar nuances a essa precedência do cinema com a série, há ainda o paradoxo de um esquadramento fugaz do espaço que une Caldini e o *modus operandi* impressionista. As catedrais de Monet são agrupadas a fim de tornar visíveis as proximidades e os afastamentos entre instantes múltiplos: nesse processo de cognição, as tonalidades dos quadros ganham destaque, e as particularidades meteorológicas em cada dia retratado são aspectos cruciais para se articular o corpo da coleção. O filme de Caldini igualmente se atenta aos arredores; em ambos os casos, o trabalho da percepção focaliza diferentes ambiências, as atmosferas possíveis de um determinado lugar, e exige do olhar uma mobilidade que atravesse a descontinuidade entre elas.

A mirada às plantas, mais do que o tema arquitetônico, acentua melhor essa noção de apreender o mundo em constante mutação, em especial quando se entrecruza a análise da estética fílmica com a já citada filosofia da natureza de Emanuele Coccia (2018), na qual observar as plantas é entrar em contato com uma noção particular de estar-no-mundo. Coloca-se, pois, familiaridade com outra série de Monet, seu famoso trabalho com as ninfas do jardim em Giverny. Nos três casos, nas séries e no filme, estamos voltados à vida sensível como desenvolvida, também, por Coccia:

A óbvia distância que separa o homem do resto dos vivos não coincide de fato com o abismo que divide a sensibilidade do intelecto, a imagem do conceito. Ela se expressa inteiramente na intensidade da sensação e da experiência, na força e na eficácia da relação com o mundo das imagens. E prova irrefutável disso o fato de que grande parte dos fenômenos que denominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis somente graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas (Coccia, 2010, p. 11).

Uma imagem, no sentido cocciano, não seria apenas aquela manufaturada pelo humano e inscrita nos campos artísticos, mas toda a substância do mundo que provoca a sensibilidade - plantas e luz solar, mas também as águas, os ventos, e mesmo a fauna. O que a citação anterior põe em questão é a ideia do sensível como propriedade imanente ao estar-no-mundo, sendo o ser humano beneficiado por um aprofundamento dessas faculdades sensíveis. A análise de *Ofrenda* buscou um caminho que o interpretasse como o resultado da mediação entre o cineasta, seus instrumentos de trabalho e as imagens da vida sensível. O humano, por meio de seus suportes, pode criar outras formas do sensível, e se encantar com a revelação da existência pelos meios artísticos. O olhar do cinema de Caldini é o exercício ativo da fome de mundo que nossa breve estadia nele nos faz sentir, sendo o artista aquele que nos oferece novas possibilidades de encontro.

### **ORNAMENTOS CÓSMICOS, PEQUENOS INFINITOS. CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CINEMA VEGETAL**

Nosso ensaio propôs, em um primeiro movimento, assinalar o lugar central do mundo das plantas em uma tradição à parte do cinema narrativo. As

espécies da flora, em suas realidades “passivas” e dadas à contemplação, caracterizaram objetos de estudo incontornáveis no uso científico da imagem em movimento. O elo invisível entre essas práticas e o cinema experimental mais maduro é explicitado, justamente, por correspondências estéticas que relacionam o rigor da observação científica e o olhar livre da fruição artística. Essas características são potencializadas na percepção que *Ofrenda*, literalmente, nos oferece, ao descortinar o vasto universo que existe na modesta formação de um arbusto com suas margaridas.

A relação do cinema com essa parte do mundo natural se revela um campo profícuo de investigação, tão vibrante e essencial quanto suas representações, também ricas e diversas, da fauna. Portanto, o que confeccionamos na extensão deste texto pode ser dito como um herbário fílmico: uma pequena coleção de amostras vegetais, organizadas a fim de serem mostradas como extensão do mundo em imagens e que não se encerram aqui, sempre com margem a outras adições, a outras visadas direcionadas ao mundo.

## NOTAS

01. Não seria possível no espaço de um artigo como este dar conta de todas as relações possíveis entre o cinema e as plantas, por isso não tratamos aqui dos filmes de ficção ou de documentários naturalistas no estilo de Sir David Attenborough, por exemplo. Porém, é óbvio que se tratam de caminhos riquíssimos de análise.

02. Seguimos a distinção de Sérgio Ferro (2022) entre a feitura e a fatura de uma obra de arte. Nesses termos, a feitura é o ato de fazer, o movimento de origem; a fatura, por sua vez, é o efeito, o resultado imobilizado do processo da feitura.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** pintura e cinema. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004.

BEAUVAIS, Yann. Rose Lowder: Bouquets d'images. **Re:Voir**, s/d. Disponível em: <<https://re-voir.com/shop/en/rose-lowder/205-rose-lowder-bouquet-d-images.html>>. Acesso em: 17 set. 2023.

CALDINI, Claudio. **Light Cone**. s/d. Disponível em: <<https://lightcone.org/en/film-1985-ofrenda>>. Acesso em: 17 set. 2023.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas. Uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CUTLER, Aaron; SHELLARD, Mariana. **Cine sin limites:** Claudio Caldini, Jorge Honik e Narcisa Hirsch. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.mutualfilms.com/Livro1Web.pdf>>. Acessado em: 23 set. 2023.

DALLAS, Paul. Into the Woods: Director Michelangelo Frammartino Talks About His Mesmerizing Installation Work Alberi. **Filmmaker Magazine**, 2014. Disponível em: <<https://filmmakermagazine.com/83356-into-the-woods-director-michelangelo-frammartino-talks-about-his-mesmerizing-installation-work-alberi/>>. Acessado em: 17 set. 2023.

DARGIS, Manohla. Bruce Baillie, a Film-Poet Collapsing Inner and Outer Space. **The New York Times**, 01 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/04/03/movies/bruce-baillie-a-film-poet-collapsing-inner-and-outer-space.html>>. Acesso em: 17 set. 2023.

DIXON, Briony. Frank Percy Smith. **BFI Screenonline**. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/594315/index.html>>. Acesso em: 17 set. 2023.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre II: De Manet ao Cubismo Analítico**. São Paulo: Editora 34, 2022.

FOERY, Raymond. Fogline. **Light Cone**, s/d. Disponível em: <<https://lightcone.org/en/film-6759-fog-line>>. Acesso em: 17 set. 2023.

HAMMERTON, Jenny. The Birth of a Flower. **BFI Screenonline**. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/594372/index.html>>. Acesso em: 16 set. 2023.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação**, São Paulo, v.33, p. 21-40, 2010.



MELO, Pedro Augusto Souza Bezerra de. **Found Foliage. Impressões botânicas no cinema experimental.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

SENNETT, Richard. **O Artífice.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VIEIRA, P.I.L. Animist Phytofilm: Plants in Amazonian Indigenous Filmmaking. **Philosophies**, Basel/Suíça, v.7, n.138, p. 1-14, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.3390/philosophies7060138>>. Acesso em: 16 set. 2023.

#### SOBRE OS AUTORES

*Angela Prysthon* é Bacharel em Jornalismo e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutorou-se pela Universidade de Nottingham, Reino Unido. É professora titular da UFPE. Atua no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma universidade. É líder do Grupo de Pesquisa Imagens Contemporâneas. É pesquisadora do CNPq desde 2006. É autora dos livros *Cosmopolitismos periféricos* (2002), *Utopias da frivolidade* (2014), *Retratos das Margens* (2022) e *Recortes do Mundo* (2023). Foi presidente da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) no biênio 2017-2019.

E-mail: [angela.prysthon@ufpe.br](mailto:angela.prysthon@ufpe.br)

*Lucca Nicoleli Adrião* é pesquisador, curador e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE), dedicando-se a estudos voltados às práticas artesanais e modos de produção do cinema de vanguarda americano.

E-mail: [lucca.adriao@ufpe.br](mailto:lucca.adriao@ufpe.br)