

## O ensaio audiovisual como método de pesquisa artística: em torno do capitalismo e da desindustrialização

Vivian Castro Villarroel

Universidade Federal de São Paulo, Brasil  
vivian.javiera@unifesp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6952-713X>

**RESUMO** O artigo propõe uma reflexão teórico-metodológica sobre os processos de concepção e montagem do filme *Memórias da desindustrialização* (HD vídeo, 20', cor, 2025). O filme, um ensaio sobre lugares da desindustrialização, centrado na indústria têxtil em São Paulo (Brasil) e Santiago (Chile), é uma reflexão a respeito da obsolescência do trabalho manual e a destruição dos saberes no mundo do trabalho. Partindo de alguns referentes da arte engajada do século XX, discuto as ideias de ensaio audiovisual e o conceito de abstração, explorando as principais reflexões teóricas que embasaram a produção do filme. Nesta direção, proponho a forma ensaio como método de investigação artística para pensar as relações sociais no capitalismo.

**PALAVRAS-CHAVE** Investigação artística; ensaio audiovisual; desindustrialização; São Paulo; Santiago.

Minha pesquisa artística se desenvolve nas intersecções entre fotografia, vídeo e escrita, procurando refletir acerca das complexidades das transformações urbanas sob o capitalismo e interessam-me as implicações políticas e históricas dos espaços urbanos em transformação. Nesse sentido, este artigo se foca na realização do filme *Memórias da desindustrialização* (2025), e partindo de alguns referentes da arte engajada do século XX, proponho o ensaio audiovisual como um método de pesquisa artística para tratar as relações sociais no capitalismo, particularmente a desindustrialização.

Na bibliografia a respeito do conceito de ensaio em audiovisual, é comum ler os termos filme ensaio, vídeo ensaio ou ensaio audiovisual para se referir a um tipo de trabalho que, *grosso modo*, articula uma reflexão teórica, de carácter argumentativo e uma experimentação

Aniki vol. 12, n. 2 (2025): 99-120 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v12n2.1133

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

estética (Machado 2009, Alter 2018, Araujo 2013, Biemann 2010). Enquanto o filme ensaio tem uma tradição que vem do cinema soviético até o cinema moderno de pós-guerra (Machado 2009, Alter 2018, Corrigan 2015), o vídeo ensaio foi um termo que apareceu desde finais dos anos 1980 para definir obras entre o documentário e vídeo arte, de artistas como Ursula Biemann, Harun Farocki, Hito Steyerl, entre outros (Biemann 2003, Alter 2003). No entanto, atualmente, a definição vídeo ensaio tem sido utilizada por acadêmicos de cinema para fazer uma crítica de cinema utilizando seus próprios meios. A partir dessa tendência, conhecida hoje como “vídeo ensaio” (Arsenjuk 2016), o pesquisador vale-se da disponibilidade de material cinematográfico que circula pela internet e aproveita também essa plataforma como meio de difusão. Nesse sentido, ensaio audiovisual parece um termo mais apropriado, porque vem de uma história do cinema e se expande entre as práticas de artistas que utilizam o vídeo em trabalhos que participam tanto de festivais de cinema como de exposições em museus e galerias.

Aqui vale lembrar uma das referências fundamentais do gênero: o projeto de Sergei Eisenstein de filmar *O Capital* (2013) de Karl Marx. Para Eisenstein, *O Capital* propunha um desafio para continuar explorando o método de associações visuais por meio da montagem, desenvolvida em seu filme *Outubro* (1927), acerca da Revolução Russa de 1917. Nesse sentido, a sua versão do *Capital* tentaria continuar o pensamento dialético que vai do concreto ao abstrato por meio da montagem (Xavier 2008, 180). Eisenstein, porém, sabia da grande dificuldade em representar enquanto obra de arte as abstrações contidas na obra máxima de Karl Marx e interrompeu esse projeto. Para além da mudança no clima político e estético na União Soviética a partir da ascensão de Josef Stalin, é possível que o cineasta russo compartilhasse da mesma obsessão que o filósofo alemão em relação à percepção estética de sua obra.<sup>1</sup>

O mesmo problema para lidar com processos abstratos como a economia capitalista será encarado por Hans Richter (Richter 2007, Alter 2018), um dos primeiros cineastas a cunhar o termo “ensaio” no cinema ainda

<sup>1</sup> Marx era fascinado pelo romance *A obra-prima ignorada* (2012), de Honore de Balzac (Wheen, 2007). No romance de Balzac, que trata do tema da criação artística, um pintor passa dez anos tentando encontrar a forma perfeita do retrato de uma mulher. Para esse fim, trabalha obsessivamente estudando os grandes mestres da cor. Quando pensa que sua obra está pronta, deixa entrar no seu ateliê dois pintores para observá-la, mas eles não veem nada além de manchas abstratas em uma tela. Desesperado e incompreendido, o pintor queima todas as suas obras e se suicida.

na década de 1940. A partir dos anos 1990, artistas visuais como Ursula Biemann e Allan Sekula vão retornar ao ensaio como uma forma de entender as relações sociais que estão presentes no capitalismo financeiro global, trazendo uma prática documental no campo da arte.

O texto se divide em três partes. Na primeira, discuto a linguagem do ensaio audiovisual e sua forma de visualizar processos abstratos. Nela, o foco não será fazer uma revisão exaustiva do termo, como tenho realizado em outros trabalhos (Castro 2023), mas destacar sua capacidade de refletir sobre o capitalismo por meio da montagem dialética. Na segunda, apresento os filmes *Performing the Border* (Biemann 1999) e *The Forgotten Space* (Sekula e Burch 2010) focando na maneira como esses filmes utilizam o ensaio audiovisual para ir além do visível, ressaltando uma tensão entre o registro audiovisual e os novos sentidos da imagem com a voz *over*. Por último, farei uma reflexão sobre os processos de concepção e montagem do filme *Memórias da desindustrialização*. O filme, em etapa de pós-produção, se divide em dois capítulos: *Fragmentos modernos* e *Sentimento, sentido*. O primeiro é uma colagem de imagens que tenta mostrar o passado e o estado atual das antigas fábricas têxteis em São Paulo. O segundo, um longo testemunho de um antigo trabalhador, junto com imagens que resgatam a tradição política das fábricas têxteis chilenas.

Contrapondo o debate teórico e estético à minha produção, procuro mostrar que o ensaio audiovisual é um método de pesquisa artística que permite explorar o problema colocado originalmente por Eisenstein em torno do modo de representar abstrações. Além disso, coloco em evidência o caráter fundamentalmente crítico e reflexivo desse método e o seu apelativo político. Finalmente, proponho algumas soluções no que diz respeito ao uso da voz *over* e do som que procuram ir além da narrativa em *off* que está presente, por exemplo, na obra de Sekula.

## 1. O ensaio audiovisual e sua forma de visualizar processos

Como fazer um filme baseado em uma crítica à economia política? Como figurar a abstração? Quando escreveu as “Notas para filmar o Capital” (1976), para fazer um filme baseado na obra clássica de Karl Marx, Sergei Eisenstein sabia da complexidade de trabalhar com um conceito abstrato como o capital. Não é um objeto, é um processo que só existe em movimento (Harvey 2013, 22). Então pensou em aprofundar um método de trabalho baseado em associações visuais que ele já havia

experimentado nas filmagens de *Outubro* (1927) a respeito da Revolução de 1917 e que chamou de “uma coleção de ensaios sobre uma série de temas” (Eisenstein 1976, 4, minha tradução).

Para Eisenstein, o cinema poderia trabalhar com conceitos intelectuais sem a mediação de um enredo ou personagens (Machado 2006, 84). Segundo Ismaíl Xavier, não era a temática do capital que interessava a Eisenstein, mas o método de pensamento dialético por meio da montagem cinematográfica (Xavier 2008, 180). No *O Capital*, Marx começa com o que parecia ser o mais geral e abstrato e ao mesmo tempo o mais banal e concreto: a mercadoria. É algo que todos usamos irrefletidamente; ninguém pensa como foi feita e no trabalho envolvido até chegar ao mercado. Mesmo assim todos somos capazes de “calcular” o seu valor, remetendo às abstrações mais complexas que governam o modo de produção capitalista. Assim, o filme de Eisenstein partiria de uma situação corriqueira, como, por exemplo, um dia na vida de uma pessoa, para provocar a “desanedotização” (o estranhamento) dos elementos extraídos do espaço cotidiano. Essa estratégia pretendia deixar claro que há outro princípio que regula a sequência de imagens e outra leitura possível além do meramente anedótico (Xavier 2008, 176).

Assim, seria possível criar uma obra visual que visasse explicar o capitalismo partindo de um prato de sopa na Ucrânia ou de navios afundados na Inglaterra.

No decorrer de todo o filme uma mulher cozinha uma sopa para seu marido que retorna. São possíveis dois temas associativos que se sobrepõem: a mulher que cozinha e o marido que retorna. [...] A associação da terceira parte (por exemplo, da pimenta com que ela condiciona a comida surge: pimenta, Caiena. Diabolicamente ardente: Dreyfus. Chauvinismo francês. [...] guerra. Navios afundados no porto. [...] Os navios ingleses que afundam [...] poderia bem ser coberto com a tampa da panela [...]. (Eisenstein 1976, 17)<sup>2</sup>

Na versão realizada por Alexander Kluge, *Notícias da antiguidade ideológica: Marx – Eisenstein – O Capital* (*Nachrichten aus der ideologischen antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, 2008), e particularmente no curta-metragem *O homem na coisa*, de Tom Tykwer,

<sup>2</sup> A tradução deste trecho foi tomada do catálogo do filme de Alexander Kluge, *Notícias da antiguidade ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital*, 2008, 24.

olhamos um mecanismo similar daquele que imaginava Eisenstein. Registra-se uma cena corriqueira na cidade: uma mulher caminha pela rua. Imediatamente a imagem congela-se e a voz em *off* interpela-nos. A câmera realiza um *zoom in* em direção aos elementos que compõem a cena: desde a roupa da mulher, passa pelo prédio ao fundo, as pedras do chão, a goma de mascar, o cigarro, o grafite das paredes, entre outros. Cada elemento tem sua feitura, sua história e seu modo de produção. O filme leva-nos do particular ao geral e do que está por trás dos elementos materiais que formam o nosso mundo. O curta-metragem termina com uma das frases iniciais de *O Capital*, que ressalta a mercadoria como uma forma de compreensão do cotidiano: “À primeira vista, a mercadoria parece ser uma coisa trivial e que se compreende por si mesma. Sua análise mostra que ela é uma coisa muito complexa, cheia de subtilezas metafísicas e de argúcias teológicas...” (*Notícias da antiguidade ideológica*, 2008).

Como esclarece Ismail Xavier (2008) nas “Notas para filmar *O Capital*”, o cinema intelectual de Eisenstein é definido diferentemente do formulado em 1923. Em vez de ser totalmente experimental, que favorece a descontinuidade e o constante choque entre duas imagens, o cinema intelectual é agora afirmado como “uma explicitação de uma modalidade de racionalidade, como uma tática de provocação baseada em atrações calculadas” (Xavier 2008, 179). Nesse sentido, a ideia não seria abandonar completamente a narrativa, mas considerá-la como um ponto de partida e de chegada de onde seriam abertas as outras constelações de conteúdo relacionadas ao *O Capital*.

Segundo Fredric Jameson (2010, 71), a ideia de Eisenstein era algo assim como:

Uma versão marxista da livre-associação de Freud – a cadeia de ligações escondidas que leva da superfície da vida e da experiência cotidiana à própria origem da produção. Como em Freud, este é um mergulho vertical no abismo ontológico, o que ele chamava de “umbigo do sonho”, que interrompe a banalidade da narrativa horizontal para montar um conjunto de associações investidas de afeto.

Eisenstein pensou que o fluxo da consciência por meio do monólogo interior usado por Joyce em seu romance *Ulisses* seria a forma pela qual seu filme funcionaria. *Ulisses* é um clássico da literatura moderna do século XX por experimentar diferentes formas de linguagem. A história

resume-se a um dia na vida de três personagens que perambulam na cidade de Dublin (Irlanda): Leopold Bloom, sua esposa Molly e Stephen Dedalus.

Uma década depois das notas de Eisenstein, o cineasta Dadá Hans Richter chegaria ao mesmo problema do cineasta russo, em seu célebre texto “El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental” (Richter 2007). Desde que realizava filmes abstratos, conhecidos como estruturalistas ou materialistas, porque enfatizavam as qualidades formais do meio ao invés do conteúdo, o artista procurava incorporar uma dimensão social no cinema. Igualmente estimulado pela frustração de não ser capaz de representar um conceito econômico abstrato com formas e técnicas documentais convencionais, Richter chegaria ao conceito de filme-ensaio (Alter 2018, 19).

No texto sobre o ensaio fílmico, o problema para Richter era como representar a função da bolsa de valores, já que a reprodução exata em uma série cronológica de todas as etapas não seria suficiente. Mas, seria necessário “acrescentar outras coisas: a economia, as necessidades do público, as leis do mercado, a oferta e a demanda etc.” (Richter 2007, 187, minha tradução). Por esse motivo, para ele, não bastava fotografar o objeto a ser representado, mas “era preciso tentar mostrar a ideia do assunto” (Richter 2007, 187, minha tradução).

No texto, Richter menciona brevemente seu curta-metragem *Inflation* (1928), produzido 13 anos antes, para ser apresentado antes do filme comercial *The Lady with the Mask* (1928). O curta-metragem começa com uma série de círculos de luz, formas abstratas que lembram os trabalhos estruturalistas anteriores de Richter. Desde o início, pela legenda “um contraponto de pessoas em declínio e zeros crescentes”, sabemos que a proposta será outra, porque além do trabalho estético, a ideia é apresentar uma crítica social sobre a crise na Alemanha na época da República de Weimar, fruto da inflação descontrolada (Alter 2018, 34).

No filme, vemos notas de dinheiro caindo, cifras de dinheiro na paisagem da cidade, mãos que contam dinheiro em imagens sobrepostas. O valor sobe, de 100 para 1000 marcos, já que precisamos de mais e mais dinheiro. As mercadorias aparecem: um carro, uma máquina de costurar, uma garrafa, em contraponto com rostos angustiados do que agora está inacessível. Num plano com a câmera baixa, aparece um banqueiro gordo, fumando e sorrindo. Perto do final, um homem olha para o jornal sem poder acreditar no que lê, mas um zero é adicionado ao valor que

chega a 1.000.000 de marcos; portanto, não há escolha a não ser pedir esmolas, além do caos aumentar no mercado de ações. O ritmo acelera-se entre números que crescem, notas de dinheiro que flutuam, rostos empobrecidos e o sorriso do banqueiro. O fim é claro, um prédio desmorona-se.

O texto de Hans Richter mencionava novos desafios para o cinema documental na tarefa de visualizar conceitos intelectuais (Richter 2007, 188). Referindo-se explicitamente ao termo filme-ensaio, em que as cenas registradas não aspiram a representar algum fato específico, mas “argumentos em uma demonstração, que geralmente envolve problemas, pensamentos, até mesmo ideias” (Richter 2007, 188, minha tradução).

Nesse sentido, o real que interessa ao ensaio audiovisual está além da mera representação de um acontecimento, lugar ou personagem. Tal como o cinema conceitual formulado por Eisenstein, o ensaio audiovisual trabalha com ideias e conceitos e está interessado em processos abstratos, como a economia capitalista, que exigem formas mais experimentais de narração, já que surgem da pergunta sobre como visualizar o imaterial.

## 2. Além do visível

Como vimos, a linguagem do ensaio audiovisual, mais que se render ao visual, procura decifrar as redes que compõem um objeto pontual e descrever as condições que permitiram que esse objeto fosse o que é. Isto é, como método de trabalho, demanda uma forma de olhar a realidade que exige não apenas contemplação, mas também pensar tudo o que rodeia, define e determina um objeto e seu lugar político na realidade. Assim, partindo do trabalho de buscar e apurar informações e fatos presentes na realidade social, o ensaio audiovisual vai além do visível na combinação de elementos visuais e sonoros junto a uma reflexão crítica.

De fato, os artistas que começaram a se interessar pela forma de ensaio estavam olhando para a experimentação da linguagem do cinema moderno e sua estética como uma instância de reflexão e crítica. Segundo Allan Sekula (2015, 161, minha tradução),

[o] antinaturalismo crítico de Brecht, que tem sua continuação na modernidade cinematográfica política e formalmente reflexiva de Chris Marker, Godard e a equipe Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, serve como guia para o tratamento politicamente autorreflexivo da imagem e do texto.

Assim, a forma do ensaio permite indagar a realidade por meio da articulação entre o registro e o arquivo, assumindo uma construção discursiva do significado (Sekula 2013). Ou seja, considera-se tanto o aspecto referencial da imagem em sua qualidade de registro quanto a instabilidade de seu significado, que depende sempre de sua construção contextual. O som funciona como uma camada adicional que opera em vários níveis – efeitos, música, voz – mantendo uma tensão constante entre o que é visto e o que é ouvido, ampliando a experiência sensorial e interpretativa da imagem.

Segundo Alter (2018), a relação entre imagem e escrita seria um aspecto relevante para a emergência do ensaio fílmico, que nasceria nos interstícios entre arte e documentário. Quer dizer, entre um formalismo abstrato e um desejo de trazer à narrativa questões relacionadas com filosofia e sociologia. Como Alter, a artista Ursula Biemann acredita que o vídeo ensaio nasceria entre o campo da arte e o documentário. Para um documentário, o vídeoensaio é visto como experimental e subjetivo demais, já para o vídeoarte, é socialmente envolvido e explicitamente político (Biemann 2003, 8).

Para Ursula Biemann, a operação que o ensaio faz é de deslocamentos, permitindo unir diversos lugares díspares, transpassando fronteiras nacionais e continentais, por meio de uma lógica particular. Seu ensaio audiovisual *Performing the Border* (1999) trata do território da fronteira entre os Estados Unidos e o México, particularmente a cidade de Juarez, onde mulheres se deslocam a trabalhar como mão-de-obra barata em grandes empresas de tecnologia mundial chamadas maquiladoras.<sup>3</sup> Se o que vemos no audiovisual é o registro desse território fronteiriço, longas filmagens de terrenos baldios, fábricas e entrevistas com mulheres trabalhadoras, o que ouvimos é uma voz que busca encontrar conexões abstratas entre migração, divisão de trabalho e sexualização dos corpos femininos na economia global (Biemann 2010).

3 Maquiladoras é o nome dado às empresas que importam matérias-primas de fora para montar seus produtos, aproveitando a mão de obra barata no México. São mulheres que realizam esse trabalho em condições precárias por um salário-mínimo.

Para as mulheres migrantes, além das maquiladoras, as opções de trabalho na fronteira são ser doméstica em alguma casa ou buscar a prostituição, sempre cercadas por um contexto de violência. O ensaio de Biemann tenta colocar o paradoxo entre o ambiente de alta tecnologia das máquinas e as condições precárias do trabalho, entre a livre circulação de mercadorias e a proibição das passagens de pessoas. Além disso, busca ressaltar o caráter construído da fronteira, sua qualidade performática na medida em que precisa do cruzamento de pessoas para acontecer.

A voz *over* argumenta e especula; embora seja sempre a mesma, o texto é uma colagem de diferentes fontes. O importante não é a existência de uma pessoa em particular por trás da narração, mas uma posição específica que Biemann define como feminista branca “no processo de passar do marxismo para um lugar pós-colonial, pós-fordista e pós-humanista, tentando descobrir como transpor velhas questões trabalhistas para um discurso estético e teórico contemporâneo em um contexto globalizado” (Biemann 2010, 20).

Biemann (2010) esclarece que existem algumas relações entre corpo feminino, trabalho, migração, que são mais visíveis que outras, e vários processos cada vez mais abstratos e irrepresentáveis, que não poderiam ser capturados apenas com práticas documentais. Na visão de Biemann, o ensaio permitiria expandir o significado particular de um lugar além de sua realidade documentável, isto é, criar um espaço imaginário, ou melhor, uma “plataforma teórica”, em que essas reflexões podem ocorrer e dialogar entre elas (Biemann 2010).

A sensação de estar num espaço que serve para reflexão acontece também no filme *The Forgotten Space*, de Allan Sekula e Noël Burch. Nele, o mar funciona como pano de fundo para repensar a materialidade do intercâmbio econômico e o trabalho que o torna possível. *The Forgotten Space* é um filme para pensar nas relações entre centro e periferia por meio do qual o capital transnacional flutua. Como o próprio Sekula enfatiza, não existe mais um centro, uma capital industrial como Londres em 1840, mas uma rede de conexões entre lugares e trabalhadores (Sekula 2018, 48). O filme, narrado em voz *over* pelo próprio Sekula e dividido em quatro capítulos com prólogo e epílogo, é uma adaptação cinematográfica do ensaio fotográfico *Fish Story* (1987-1995) de Allan Sekula, sobre marinha mercante, portos e trabalhadores.

“Como se faz um filme que nos incentiva a 'lembrar' o oceano e ao mesmo tempo nos lembra que o capitalismo depende de ser

'esquecido'?", diz Steinberg (2017, 192, minha tradução). Sem dúvida, aqui o ensaio audiovisual aparece como um aliado. Nas notas do diretor, Noël Burch (2010) aponta que há 40 anos ele já utilizava o conceito de filme-ensaio (Burch 1992). Naquela época, continua, contrastou o ensaio com o documentário no sentido clássico "meus objetos ruins eram Flaherty, Grierson e a GPO (*General Post Office*). Um filme de ensaio tentava transmitir ideias" (Burch 2010, minha tradução). Para Burch, o principal era se afastar da linearidade da narrativa de Hollywood e experimentar novas formas de narração com materiais diversos para criar o distanciamento do Brecht, uma postura que ele vê hoje como modernista (Burch 2010).

*The Forgotten Space* utiliza algumas estratégias do filme-ensaio. Primeiro, uma voz *over* que relaciona fenômenos de exploração do meio ambiente e do trabalho em vários portos do mundo: Los Angeles, Hong Kong, Roterdã e Bilbao, e que vai citando e parafraseando outros materiais para construir o argumento do filme. Segundo, uma estrutura irregular e descontínua que constrói associações entre materiais de arquivo e novos registros em um movimento do passado para o presente no uso de trechos de filme: o bombardeio da cidade de Roterdã em 1940, fotografias em preto e branco por Ed van der Elsen das ruas que moveram o comércio de Hong Kong nos anos 60 e notícias dos protestos na Holanda sobre a linha Betuwe, entre outros.

Assim, durante todo o filme, o registro documental e as imagens de arquivo são tensionadas pela reflexão crítica da voz *over*, que complementa, enfatiza e dialoga. Isto é o que Hal Foster destaca como uma estética bem-sucedida do trabalho de Sekula, quando eles falam sobre o projeto *Fish Story*:

Hal Foster: Como representar condições que, em muitos aspectos, não estão disponíveis para representação. Como você vai do aqui e agora do trabalhador para os fluxos globais de capital extraordinariamente complexos? [...] Parte de sua estratégia é refletir sobre as histórias ou sobre a forma das histórias [...].

Allan Sekula: Sempre sustentei que complexos conjuntos híbridos "paraliterários" de imagens e textos abrem novas possibilidades de narrativa e ensaio, permitindo, por exemplo, a possibilidade de citar e parafrasear dentro de um contexto mais amplo (Sekula e Foster, 1996, 14-15, minha tradução).

Segundo Steinberg (2017), são vários espaços esquecidos em meio às mobilidades do capitalismo global. O primeiro é o porto, que antes

ocupava um lugar central nas cidades marítimas, atualmente deslocado para locais periféricos. Também ele, por sua vez, é um produtor de novos espaços esquecidos. Já no prólogo do filme, vemos imagens da pequena cidade fantasma de Doel, pronta para ser demolida para uma extensão do porto de Antuérpia, na Bélgica. Vemos casas e ruas vazias enquanto o narrador diz: “debaixo do muro da barragem. Uma aldeia. O dique protege a aldeia do mar. Mas o que protege a aldeia da economia do mar?” (*The Forgotten Space*, 2010, minha tradução).

O segundo são os meios de transportes da mercadoria: o barco, o trem, o caminhão. O filme acompanha a construção da linha de alta velocidade Betuwe na Holanda. A sequência inclui entrevistas com moradores cujo trabalho no campo foi afetado pela abertura da linha e pelo ruído constante. Também vemos imagens de notícias mostrando os protestos populares contra o projeto. Em outra sequência, vemos os caminhoneiros mal pagos em Los Angeles e a crescente automatização do trabalho no porto de Rotterdam. Também há imagens dentro do navio de carga “Hanjin Budapest”, onde há tripulações de marinheiros cada vez menores (principalmente filipinos) e de países periféricos, com mão-de-obra mais barata.

Por último, esquecidas também são as áreas marginais deixadas pelos espaços portuários, como a favela em Ontário, na Califórnia, formada entre duas linhas de trem. Ouvimos entrevistas dos sem-teto, pessoas sem trabalho que tiveram de encontrar ali um lugar para morar, longe de suas famílias e muitas vezes sem o desejo de viver. Há também os espaços de convivência dos trabalhadores portuários, que aproveitam os poucos dias de folga com suas famílias. Por exemplo, no porto de Long Beach, na Califórnia, ou em uma praça de concreto entre os grandes arranha-céus de Hong Kong.

Ambos os filmes expõem uma crítica ao capitalismo global. Por um lado, Biemann questiona as estruturas de poder que perpetuam a exploração das mulheres na região fronteiriça. Já Sekula reflete sobre a forma como o capitalismo opera na contínua destruição do meio ambiente e na precarização do trabalho. Ambos, enfim, tentam refletir sobre o capitalismo como um sistema que aparentemente não está na escala humana apesar de sua banalidade. Daí a necessidade de refletir, ou tornar visível, tomando o cuidado de incorporar processos de longa duração que escapam à escala individual de percepção. Nesse sentido, o ensaio audiovisual aparece como um método para questionar esses processos

de realidade e como forma de acesso a outra escala dos acontecimentos em que o passado e o presente confluem.

### 3. O ensaio audiovisual como método de pesquisa artística

Destaquei três características do ensaio audiovisual: o campo de conexões e associações visuais que realiza por meio da montagem dialética; a operação de deslocamento que permite unir lugares díspares por meio de uma lógica particular e seu desejo de ir além do visível, da realidade documentável; a combinação de elementos visuais e sonoros junto a uma reflexão crítica. Para fazer isso, o ensaio audiovisual trabalha com materiais heterogêneos, imagens de arquivo e novos registros, e se move constantemente do presente para o passado e vice-versa. É a voz *over* que costuma ser a que organiza o fluxo de imagens e sons. Esse método de trabalho, que considera uma indagação contínua da realidade e de suas representações por meio das atividades de arquivo, registro e montagem, foram fundamentais para a realização do filme *Memórias da desindustrialização*.

O filme trabalha com quatro antigas fábricas têxteis em bairros centrais das cidades de São Paulo (Brasil) e Santiago (Chile), que fecharam no contexto de abertura econômica. Também registra o ofício manual de costureira nos bairros em que antigamente se encontravam as fábricas. A inspiração inicial veio do contexto da pandemia e o início da quarentena, em março de 2020, período no qual se suspenderam atividades em todo o mundo evidenciando contradições de um sistema econômico que até então se dizia impossível de ser alterado. Nesse contexto de confinamento, o mundo do trabalho foi um dos mais afetados, o que acelerou processos – o domínio da economia digital e de plataformas digitais – que já estavam em curso (Rolnik 2021). Assim, a obra pretendia fazer uma reflexão crítica acerca da história recente dos trabalhadores e trabalhadoras e a mudança de paradigma econômico, tornando visíveis as memórias locais, o momento histórico que estamos vivendo e as crises geradas pelo desmantelamento da indústria.



Imagem 1: fotografia de trabalhadora têxtil no interior do centro comercial em Santiago @ Vivian Castro Villarroel.

Parto, portanto, da mesma problemática que preocupou Eisenstein e os vários teóricos e realizadores do filme ensaio: como representar processos sociais complexos e abstratos (capitalismo, crise, desindustrialização)? Minha estratégia foi igualmente iniciar no concreto, no banal, articulando-o a partir de uma apresentação fragmentada que funciona analogamente à da rememoração. Daí o título que articula a fragmentação própria do ato de rememorar com a reflexão, eminentemente política, em torno da História/memória da desindustrialização.

O filme se divide em duas partes. A primeira, *Fragments modernos*, é uma colagem de imagens que tenta mostrar em fragmentos o passado e o estado atual das antigas fábricas têxteis Tecidos Labor, hoje ocupada por famílias sem teto, e Cotonifício Crespi, hoje um hipermercado, em São Paulo. O capítulo se organiza por meio de uma lógica disruptiva, enfatizando o corte em cada plano, misturando os materiais de arquivo dos trabalhadores têxteis com o registro atual. É uma câmara que oscila e mostra que filmar esses lugares também foi um processo de descoberta, tentando sair do registro objetivo meramente documental e apenas

formal O concreto então manifesta-se nos vestígios visuais das imagens de arquivo, nas ruínas filmáveis das antigas fábricas e no ato banal de uma costureira de bairro em ajustar um manequim. Entretanto, as tensões que indicam as relações de classe e os processos mais abstratos já podem ser intuídas em alguns fragmentos, como na sequência em que aparecem algumas fotos antigas de trabalhadores expostas no corredor para o banheiro de um shopping center.

Já o abstrato reside nas relações de força construídas dentro da fábrica que compõem a estrutura do capitalismo. Esta análise já é indicada no final da primeira parte, por Natália Alves, líder brasileira da fábrica ocupada por famílias sem-teto em São Paulo, que questiona o uso dos espaços das antigas fábricas e faz uma reivindicação do direito à moradia. Portanto, coloca em tensão essa ideia melancólica de ruínas industriais e de lutas coletivas no passado, e se transforma em um lugar ativo de luta no presente.

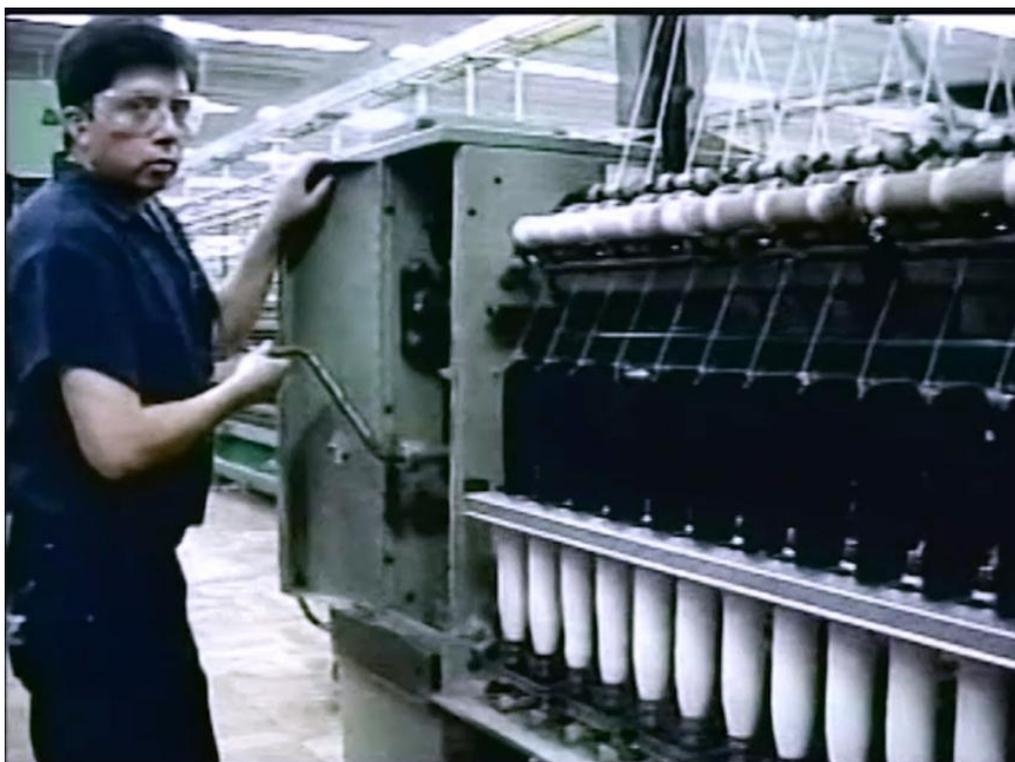


Imagem 2: Fotograma do vídeo de Fernando Araya no interior da indústria Sumar em Santiago @ Fernando Araya Flores

O segundo capítulo, *Sentimento, sentido*, inicia-se com a reprodução de um vídeo feito por um trabalhador aposentado, Fernando Araya, que atuou na fábrica têxtil chilena Sumar, uma das indústrias nacionalizadas

pelo governo socialista de Salvador Allende (1970-1973). O ponto de partida é o sentimento, ainda no campo da memória, do sonho. No entanto, o vídeo e comentário de Fernando vão dando sentido e estabelecendo relações abstratas que não aparecem imediatamente nas imagens. Em uma conversa informal vão sendo abordados processos centrais para entender o capitalismo, a crise e a desindustrialização. Os fragmentos dão lugar a uma visita guiada por um ex-trabalhador ao processo geral de produção, aprofundando uma politização da imagem que vem desde o final do primeiro segmento da película. O filme encaminha-se para o final com depoimentos de época de trabalhadores de empresas têxteis durante as nacionalizações de Salvador Allende. As imagens em preto e branco, recurso amplamente utilizado na linguagem cinematográfica para indicar o *flashback*, reconduzem a narrativa para uma dimensão onírica. Mas o discurso dos entrevistados, denunciando a exploração do trabalho e expondo os conflitos de classe, dão o sentido geral e abstrato aos fragmentos concretos da desindustrialização que foram expostos por todo o filme. Termina-se com um plano da rua onde fica a antiga fábrica Sumar e se podem ler as placas "armazéns para alugar", e o nome da rua "primeiro de maio".

À maneira de Chris Marker, portanto, a voz *over* ocupa um papel fundamental em *Memórias da desindustrialização*. É ela que, no final das contas, dá sentido e produz a “desanedotização” dos vários fragmentos apresentados principalmente no primeiro capítulo. Em minha obra, porém, ao invés de usar o recurso da voz *over*, da narrativa do autor, optei por usar o som captado nas próprias filmagens para causar estranhamento e construir os sentidos abstratos do filme. Na primeira parte, o som acentua a distância entre o registro de imagens de trabalhadoras anônimas filmadas dentro do centro comercial com uma música forte, própria desses lugares, que interrompe a leitura do passado. O estranhamento entre imagem e som se mantém durante todo o primeiro capítulo, assim, a filmagem da ruína da Tecidos labor é tensionada pela música funk de quem habita hoje esse espaço. Em voz *over*, o breve testemunho de Natalia é a primeira orientação para ler as imagens que o espectador tem: “A gente sabe que eles não querem que a gente fique, as pessoas acham que esses prédios tombados essas áreas das antigas tem que ser para empreendedorismos, para novos mercados, não. E as nossas famílias e o os nossos netos?”.

Já no segundo capítulo, a voz de Fernando analisa o processo de desindustrialização a partir de sua experiência concreta e reconstitui

vários processos históricos: a chegada da Unidade Popular no poder, a estatização da fábrica, o golpe de Estado, a automatização do trabalho, a falência. Sua voz em *over* orienta as imagens filmadas por ele. Fernando conversa com um vizinho, Jano, que trabalhava na cantina da fábrica, a historiadora Catalina Arias Gómez, quem conduz a conversa, e a mulher do operário, também trabalhadora têxtil.

- Catalina: E quem gravou esse vídeo?
- Fernando: Eu.
- Catalina: Você?
- Jano: Sim, ele é um apaixonado.
- Fernando: Sim, com uma *Sony* antiga, bom, não tão antiga.
- Catalina: Mas, senhor, olha o que você fez. Isto está para o arquivo!

Tentei seguir uma montagem lateral ou “horizontal” como comentada por André Bazin a propósito do trabalho de Chris Marker. Quer dizer, em vez de uma montagem na qual uma imagem se encadeia e faz sentido junto com a outra, é a voz que ordena as sequências do filme “do ouvido ao olho” (Bazin 2017).

- Catalina: E para o golpe, você foi? Você foi trabalhar naquele dia?
- Fernando: Sim, fui pela manhã.
- Catalina: E o mandaram para casa?
- Fernando: Não, houve uma grande confusão lá.
- Catalina: O que aconteceu?
- Fernando: Porque o sindicato não queria que as pessoas saíssem, eles queriam que nós atirássemos contra os militares... e com que roupa?



Imagem 3: costureira em São Paulo @Vivian Castro Villarroel.

Há também outras vozes que fecham este capítulo: são três ex-trabalhadores/as de Yarur filmados por Patricio Guzmán em um filme inacabado, em formato carta, chamado “Cartas al Pueblo - Entrevistas Yarur”. Da sequência da fábrica que aparece no filme, retirei trechos dos testemunhos e os coloquei como legenda. Aqui é a ausência de som e os discursos duros em legendas que devem produzir a sensação de estranhamento e a reflexão. A imagem que une ambos os capítulos do filme é o trabalho das costureiras que trabalham nos bairros das antigas fábricas, que foram filmadas com outra materialidade. Utilizei uma câmera Super 8 mm, recuperando uma tecnologia antiga em desuso. A materialidade, textura e atmosfera que esse material proporciona dialoga com a ideia de obsolescência proposto e produz um deslocamento temporal. Esta sensação é ainda intensificada pela trilha sonora, que irrompe o silêncio das imagens de arquivo, reforçando a transição entre os capítulos e as cidades.

Procurei resgatar do ensaio audiovisual suas características fragmentárias, não lineares e heterogêneas, para criar um espaço onde essas perguntas que descrevi inicialmente pudessem ser exploradas.

Acredito que essa criação de um “espaço” novo é essencial para articular diferentes tempos e lugares – o que Biemann chamou de “plataforma teórica” e Sekula uma dimensão “paraliterária” de imagens e textos. Neste caso, creio que encontrei uma solução interessante ao construir uma voz *over* a partir dos próprios materiais coletados, alternando discursos, músicas e silêncios. De certa forma, mesmo não sendo explícito, o que vemos na tela é o encontro com esses materiais e o desenrolar dessas perguntas. O resultado é uma obra crítica que convida o espectador à reflexão.

### Nota final

Diante da questão central – como representar e pensar o capitalismo e as suas crises? – o ensaio audiovisual revela-se um método fundamental para construir uma reflexão crítica aprofundada. Esse método se estrutura em três etapas principais que, embora possam ser descritas de forma linear, frequentemente se desenvolvem de maneira simultânea e interligada. A primeira etapa consiste em uma pesquisa histórica e na coleta de materiais em arquivos. Em seguida, realiza-se uma pesquisa de campo, com filmagens e entrevistas, nas quais o realizador incorpora a própria experiência nos locais visitados, muitas vezes expressa por meio de comentários em voz *over* no filme. Por fim, a montagem dialética busca ultrapassar o mero registro do visível, integrando processos históricos de longa duração por meio de relações entre imagens, textos e sons. Desta forma, o ensaio audiovisual se consolida como uma prática interdisciplinar, em diálogo com outras artes, ciências e humanidades, assumindo um papel relevante como uma prática documental na arte contemporânea.

Em um debate ocorrido em 2011 após a exibição do filme *The Forgotten Space*, o historiador alemão Benjamin H. D. Buchloh (2011) ressaltou a insistência de Allan Sekula em documentar o tema do trabalho, fazendo a seguinte advertência aos artistas: “se você quer fazer uma obra de arte é melhor desenvolver um projeto que seja pelo menos em suas ambições tão complexo quanto a realidade em que opera” (2011, tradução minha). É essa complexidade que o ensaio audiovisual possibilita alcançar, não de maneira didática, para simplesmente explicar, mas para provocar um estranhamento crítico diante do mundo.

## Agradecimentos

Este artigo é fruto da pesquisa de pós-doutorado realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2022/06014-2 e 2024/08680-5. Agradeço a colaboração de Catalina Arias Gómez, Fernando Araya, Alejandro Nuñez Lopez, Patrícia Santander, Natália Alves e a leitura e revisão atenta de Maximiliano Menz.

## Referências

- Alter, Nora. 2018. *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Memory Essays" Em *Stuff It: The video essay in the digital age*, organizado por Ursula Biemann, 12-23. Zürich: Voldemeer Zürich.
- Araujo, Mateus. 2013. "Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros". *Devires* 10: 108-137. [https://issuu.com/revistadevires/docs/devires\\_vol.10\\_n.1\\_-\\_janeiro-junho](https://issuu.com/revistadevires/docs/devires_vol.10_n.1_-_janeiro-junho).
- Arsenjuk, Luka. 2016. "To speak, to hold, to live by the image: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency." Em *The Essay Film: Dialogue, politics, utopia*, organizado por Elizabeth Parazian e Caroline Eades, 275-299. New York: Wallflower Press.
- Bazin, André. 2017. "Bazin on Marker [1958]". Em *Essays on the Essay Film*, organizado por Nora Alter e Timothy Corrigan, 102-105. New York: Columbia University Press.
- Biemann, Ursula. 2010. "Fronteiras transnacionais." *Piseagrama* 1: 18-22. <https://piseagrama.org/artigos/fronteiras-transnacionais/>.
- \_\_\_\_\_. 2003. "The Video Essay in the Digital Age". Em *Stuff It: The video essay in the digital age*, 8-11. Zurich: Voldemeer Zurich.
- Buchloh, Benjamin; Sekula, Allan; Harvey, David. 2011. "Forgotten Spaces: Discussion Platform". Acesso a 20 jun. 2024. <https://vimeo.com/24394711>.
- Burch, Noël. 1992. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.

- \_\_\_\_\_. 2010. "Essay Film. Notes on The Forgotten Space", Acesso em: 5 jan. 2023 <https://www.theforgottenspace.net/static/notes.html>.
- Castro Villarroel, Vivian. 2023. *Rio Desborde*. Santiago: Écfrasis.
- Corrigan, Timothy. 2015. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus.
- Eisenstein, Sergei. 1976. "Notes for a Film of capital". *October*, 2, 1-26.
- Harvey, David. 2013. *Para entender O Capital, Livro I*. São Paulo: Boitempo.
- Jameson, Fredric. 2010. "Filmar O capital?" *Revista Crítica Marxista* 30: 67-74. <https://doi.org/10.53000/cma.v17i30.19459>.
- Machado, Arlindo. 2009. "O filme ensaio". Em: *Chris Marker. Bricoleur multimídia*, organizado por Francisco Cesar e Rafael Sampaio, 20-33. São Paulo: CCBB.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)*. Porto Alegre: Sulina.
- Marx, Karl. 2013. *O Capital: crítica da economia política: Livro 1: O processo de produção do capital [1867]*. São Paulo: Boitempo.
- Richter, Hans. 2007. "El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental [1940]". Em *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, organizado por Antonio Weinrichter, 186-191. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Rolnik, Raquel. 2021. "A cidade pós pandemia: entre futuro excludente e reinvenção do presente." *UOL*, 25 de junho de 2021. <https://noticias.uol.com.br/colunas/a-cidade-e-nossa/2021/06/25/a-cidade-pos-pandemia-entre-futuro-excludente-e-reinvencao-do-presente.htm>.
- Sekula, Allan. 2015. "Desmantelar la modernidade, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación [1978]". Em *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*, organizado por Jorge Ribalta, 153-168. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Fish Story [1995]*. Londres: MACK.

- \_\_\_\_\_. 2013. “Sobre a invenção do Significado da Fotografia [1974]”. Em *Ensaio Sobre Fotografia*, organizado por Alan Trachtenberg, 387-410. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sekula, Allan e Foster, Hal. 1995. “Gone Fishing / A discussion”. Em *Witte de With – Cahier 4*, organizado por Barbera van Kooij, 7-17. Dusseldorf: Richter Verlag.
- Steinberg, Philip. 2017. “The Ocean as a Forgotten Space of Capitalism.”. Em *Allan Sekula OKEANOS*, organizado por Daniela Zyman e Cory Scozzari, 190-195. Berlin: Sternberg Press.
- Wheen, Francis. 2007. *O Capital de Marx: Uma biografia*. São Paulo: Zahar.
- Xavier, Ismail. 2008. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

### Filmografia

- Inflation* [curta-metragem, filme]. Dir. Hans Richter. Alemanha. 1928. 3 min.
- Memórias da desindustrialização* [curta-metragem, digital]. Dir. Vivian Castro Villarroel. Brasil, Chile. 2025. 20 min.
- Notícias da antiguidade ideológica: Marx – Eisenstein – O Capital (Nachrichten aus der ideologischen antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital)* [longa-metragem, digital]. Dir. Alexander Kluge. Alemanha. 2008. 492 min.
- Outubro (Oktyabr)* [longa-metragem, filme]. Dir. Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. União Soviética. 1927. 102 min.
- Performing the Border* [média-metragem, digital]. Dir. Ursula Biemann. México. 1999. 43 min.
- The Forgotten Space* [longa-metragem, digital]. Doc. Eye Film. Dir. Allan Sekula & Noël Burch. Estados Unidos. 2010. 112 min.

## The Audiovisual Essay as a Method of Artistic Research: Around capitalism and deindustrialization

**ABSTRACT** The article proposes a theoretical-methodological reflection on the processes of conception and editing of the film *Memories of Deindustrialization* (HD video, 20', color, 2025). The film, an essay on places of deindustrialization, focused on the textile industry in São Paulo (Brazil) and Santiago (Chile), is a reflection on the obsolescence of manual labour and the destruction of knowledge in the world of work. Starting from some references of 20th century engaged art, I discuss the ideas of the audiovisual essay and the concept of abstraction, exploring the main theoretical reflections that underpinned the production of the film. In this sense, I propose the essay form as a method of artistic investigation for thinking about social relations in capitalism.

**KEYWORDS** Artistic investigation; audiovisual essay; deindustrialization; São Paulo; Santiago.

Recebido a 14-02-2025. Aceite para publicação a 8-03-2025.