

“Fazer o filme vibrar na frequência do som”:

multissensorialidade em *Terror Mandelão*

Diogo Cunha¹

Resumo

Este artigo examina como performances humanas e técnicas participam da produção de memória no documentário *Terror Mandelão* (2024), de GG Albuquerque e Felipe Larozza. O filme acompanha a trajetória de artistas do “mandelão”, subgênero do funk de São Paulo, tendo como figura central o DJ K. Para a análise, utiliza-se a performance como lente metodológica (Taylor, 2023) e apoia-se nas noções de imagem dialética, faculdade mimética (Benjamin, 1987; 2018) e documentário performático (Nichols, 2016). Foca-se a narrativa não verbal de imagens e sons, buscando compreender como o filme mobiliza subjetividades e sentidos em um esforço multissensorial de produção de memória sobre o funk paulistano. A discussão destaca sequências em que as imagens ultrapassam a visualidade e evocam sensações tátteis e auditivas, revelando o trabalho dos realizadores em traduzir cinematograficamente procedimentos artísticos e epistemológicos que estruturam a prática musical de DJ K e seus companheiros. Por fim, mostra-se como a alternância entre imagens e sons de diferentes materialidades negocia a textura da experiência dos personagens com as convenções documentais, expressando processos de desvio das posições de sujeito da câmera e objeto do olhar.

Palavras-chave

Documentário; Estudos da Performance; Experiência multissensorial; Música; Funk Mandelão.

¹Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Capes. E-mail: cunha.ds@gmail.com

“Making the film vibrate at the frequency of sound”:

multisensoriality in *Terror Mandelão*

Diogo Cunha¹

Abstract

This article examines how human and technical performances participate in the production of memory in the documentary *Terror Mandelão* (2024), by GG Albuquerque and Felipe Larozza. The film follows the trajectories of artists from “mandelão”, a subgenre of São Paulo funk with DJ K as its central figure. The analysis adopts performance as a methodological lens (Taylor, 2023) and draws on the notions of the dialectical image, the mimetic faculty (Benjamin, 1987; 2018), and the performative documentary (Nichols, 2016). The article focuses on the nonverbal narrative of images and sounds, seeking to understand how the film mobilizes subjectivities and meanings through a multisensory effort to produce memory about São Paulo’s funk. The text highlights sequences in which images go beyond visuality and evoke tactile and auditory sensations, revealing the filmmakers’ work of translating into cinematic form the artistic and epistemological procedures that structure the musical practice of DJ K and his collaborators. Finally, it shows how the alternation between images and sounds of different materialities negotiates the texture of the characters’ experience with documentary conventions, expressing processes that disrupt the subject positions of the camera and the object of the gaze.

Keywords

Documentary; Performance studies; Multisensory experience; Music; Mandelão funk.

¹Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Capes. E-mail: cunha.ds@gmail.com

Em 2024, um debate do 16º In>Edit Brasil – Festival internacional do documentário musical, mediado pelo músico Thiago de Souza, reuniu os documentaristas Kenya Zanatta, Emílio Domingos e GG Albuquerque para falar sobre a cultura dos bailes no cinema. Domingos participava da edição com *Black Rio! Black Power!* (2023), longa que reúne imagens de arquivo e entrevistas com protagonistas da cena dos bailes *black* do Rio de Janeiro nos anos 1970. Zanatta e Albuquerque participavam respectivamente com *Funk Favela* (2024) e *Terror Mandelão* (2024), duas abordagens sobre o funk paulistano contemporâneo. O filme de Zanatta combina depoimentos de agentes da cena com sequências observacionais em diversos bailes de São Paulo; já o de Albuquerque, codirigido por Felipe Larozza, utiliza diferentes formatos audiovisuais para narrar a história de personagens dos bailes de Heliópolis, maior favela da cidade.

No meio da conversa, uma fala de Domingos encaminhou a discussão para a importância da produção de memória no documentário musical:

Eu tô numa fase atual, nesses filmes, o *Black Rio* e o *Chic Show* de fazer, na verdade, um arquivo, sabe, tem os depoimentos, são filmes em termos estéticos muito caretas, mas ao mesmo tempo são filmes que eu queria ter a densidade de quem viveu a experiência e que está contando a história a partir da própria experiência. Então são filmes-arquivos (Informação verbal, 2024) [1].

Na sequência, Zanatta ressaltou a importância de avaliar os “arquivos que a gente encontra, quem fez esses arquivos e com qual intenção [...] e como a gente vai utilizar essas imagens talvez com uma intenção muito diferente” (informação verbal, 2024). Observou, ainda, a dupla relação dos documentaristas com os arquivos: por um lado, utilizam imagens e sons arquivados no passado, por outro, produzem arquivos para o futuro.

Albuquerque enfatizou a participação dos documentários nas disputas pela memória das cenas musicais. Sobre o funk mandelão, gênero que aborda em seu filme, avalia:

Óbvio que o DJ K vai dizer que ele que começou, óbvio que outro DJ vai dizer que, assim... e eles estão certos em dizer isso, porque eles estão disputando esse lugar da memória, de construir a memória, vai todo mundo correr pra dizer que foi o primeiro [...] o que eu fiz como recurso é: eu estou fazendo um filme com um personagem, o que ele tá dizendo é o que ele tá dizendo (Informação verbal, 2024).

As falas dos realizadores manifestaram, sobretudo, duas preocupações a respeito da produção de arquivos pelos documentários. A primeira, de dimensão ética, diz respeito à valorização do cinema como instrumento de memória e à responsabilidade pela produção de imagens que serão tomadas como documentos. A

segunda, de dimensão estética, relaciona-se com as diferentes propostas de tradução do mundo histórico em audiovisualidade, refletindo objetivos criativos, comerciais e, também, éticos.

Enquanto as preocupações arquivísticas levaram Domingos e Zanatta a coletarem diferentes testemunhos, Albuquerque e Larozza acompanharam o cotidiano de poucos personagens demarcando as perspectivas da narrativa e a historicidade das informações compartilhadas. Mais que observadores, os realizadores acabam por inserir a si mesmos na narrativa. Começam por breves referências à sua posição no extracampo e terminam incluindo Albuquerque como personagem na segunda metade do documentário.

Na contramão da estética “careta” proposta por Domingos, apostam num modo de arquivamento marcado por experimentações formais. Para “fazer o filme vibrar na frequência do som”, como disse Albuquerque (Informação verbal, 2024), recorreram à mimetização dos enquadramentos e movimentos de câmera realizados pelos celulares do público dos bailes, a efeitos de pós-produção de distorção das imagens e à incorporação de diferentes formatos audiovisuais durante a narrativa. Junto à performance da subjetividade expressa pelos modos de falar e interagir dos personagens, somos impactados pela performance material da imagem e do som.

Nas próximas páginas, analisamos esta articulação entre corpos, dispositivos técnicos, imagens e sons em *Terror Mandelão* (2024) auxiliados por conceitos e métodos dos estudos da performance, pela teoria do cinema e pelas considerações de Benjamin (1987, 2018) sobre o conhecimento do passado e a faculdade mimética na experiência estética.

Interessa-nos observar como a materialidade do documentário é afetada quando seus realizadores buscam, além do testemunho, traduzir na imagem os procedimentos artísticos e epistemológicos envolvidos na experiência musical. Supomos que os recursos estéticos mobilizados por Albuquerque e Larozza proporcionam uma experiência multissensorial, atingindo efeitos extravisuais.

Também analisamos, a partir das imagens e dos sons, o jogo que o documentário instaura entre as posições de sujeitos da câmera e objetos do olhar. Queremos entender, neste caso, o quanto a inclusão dos realizadores de *Terror Mandelão* como personagens perturba a hierarquia convencional desses papéis e contribui para a narração de uma experiência mutuamente afetada.

Semelhança, performance e memória cultural

Em certo sentido, todo filme mantém relação com o mundo histórico e pode servir de objeto de consideração sobre a história e a memória. Como relata Cássio Tomaim,

desde a década de 1970, autores como Marc Ferro vêm lançando olhares para o cinema e elegendo o filme como mais um documento (ou fonte) da História. Em mais de 40 anos, a relação Cinema-História tem percorrido um longo e desafiador caminho para se consolidar como um campo historiográfico (2019, p. 116).

O que propomos distinguir em um documentário implicado com a memória musical de outros sobre a música é sua atitude ética diante de um campo em disputa. A disposição de seus realizadores para refletir sobre as responsabilidades implicadas na participação desse campo e para produzir um filme que responda a elas esteticamente. Não se trata de investigar a fidelidade de um filme a um passado objetivo, problemática superada tanto no campo da história quanto na teoria do documentário (Lins *et al.*, 2011), mas de destacar e avaliar o que é selecionado e criado para produzir uma memória através da matéria filmica, para expressar uma experiência no tempo com som e imagem.

A formulação da ideia de memória nos estudos da cultura costuma destacar procedimentos de repetição, semelhança e diferença tais como a rima e o refrão na poesia e na música e o *flashback* no cinema. Para Turim, “o flashback é um momento privilegiado de desdobramento que justapõe diferentes momentos de referência temporal. Uma articulação é forjada entre presente e passado implicando dois conceitos: memória e história” (2014, p. 1) (tradução nossa) [2]. Processo semelhante à descrição que Benjamin (2018) faz do momento de revelação do objeto histórico, ocasião em que as semelhanças entre passado e presente se iluminariam num lampejo.

Como explica Sarlo, “semelhança, para Benjamin, não é identidade, porque, se o fosse, perderia o caráter perturbador do parecido para instalar-se no momento reconciliado do igual” (2015, p. 61-62). Essa diferença intrínseca à semelhança é a condição da experiência de conhecimento do tempo pela chamada “imagem dialética”. Em sua definição, “a imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido” (Benjamin, 2018, p. 784). Com isso, Benjamin afirma que o passado não é acessado pela reconstituição do tempo histórico, mas apreendido em sua manifestação no presente diante da memória. É ativado pelas semelhanças entre o ocorrido outrora e o agora da percepção.

As noções de semelhança e mimese são fundamentais para o modo como Benjamin concebe a transmissão cultural pela atividade estética. Para ele, a faculdade mimética está na base da sociabilidade humana e a capacidade de perceber similitudes “não é senão o rudimentar resíduo da obrigação, ao mesmo tempo violenta, de assimilar-se e de conduzir-se de acordo” (1970, p. 49). Identificando profundas transformações na apreensão mimética a partir da modernidade industrial, destaca como ela é habitada por semelhanças pouco percebidas pela esfera sensível, mas que não deixam de afetar a vivência cultural:

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência (Benjamin, 1987, p. 109).

Repetição e variação também são a base dos estudos da performance, campo teórico que analisa performances artísticas, rituais, manifestações políticas e outras atividades públicas. Seu foco reside nas ações e nos gestos ou, como diz Schechner, naquilo “que as pessoas fazem no ato de fazer coisas” (2013, p. 1) (tradução nossa) [3]. Schechner descreve as performances como comportamentos reiterados (*restored behaviours*) que “marcam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias” (2013, p. 28) (tradução nossa) [4]. Para Diana Taylor, “performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o senso de identidade por meio de ações repetidas” (2023, p. 42). É uma memória dos corpos, do saber compartilhado pela transferência e assimilação dos comportamentos de uma coletividade cultural.

As análises da performance recorrem tanto à observação participativa das ações “ao vivo”, quanto aos seus registros escritos, gravados, fotografados ou filmados. Taylor (2013) distingue esses registros fixados em suportes, o “arquivo”, do saber incorporado e testemunhado presencialmente, o “repertório”. Embora muitos estudiosos privilegiem o último em seus estudos sobre a memória cultural, Taylor aponta a constante influência entre ambos como sinal da participação do arquivo nos processos de produção da memória.

Quando imagens e descrições textuais servem de referência a artistas performáticos, o arquivo “transmite uma noção do que as performances significavam em seu contexto e momento específicos e o que podem significar agora” (Taylor, 2023, p. 169). Quando fotografias, vídeos e outros artefatos culturais são exibidos ou utilizados como parte de performances, eles colocam o conteúdo do arquivo em relação com a memória do público. Além disso, quando entendemos a performance como uma “lente metodológica” (Taylor, 2023, p. 26), o próprio trabalho de produção de textos, imagens e sons pode ser abordado como um gesto performático.

Seja pela escrita, pelos gestos corporais, pelos rituais coletivos ou pela produção artística, a noção de performance nos ajuda a identificar a diferença que se insinua na repetição e, com isso, analisar tanto a transferência de saberes quanto a potência de criação do novo nos processos da memória cultural. Quando Benjamin estimula lançar um olhar à esfera do semelhante, sublinha que “esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças” (1987, p. 108). A relação que o cinema documentário mantém com os acontecimentos do mundo histórico envolve mais do que o registro de sua aparência em som e imagem. Trata-se de uma atividade de reelaboração do espaço e das temporalidades, um processo de tradução pela

produção de semelhanças em registros distintos. Para entender esse processo, a lente da performance parece promissora.

Memória e sensorialidade no documentário performático

Segundo Ramos, os variados modos de enunciar dos documentários expressam “visões distintas do espaço ético da intervenção do sujeito que sustenta a câmera, no mundo, pela tomada” (2008, p. 33). Como destaca, as principais mudanças estilísticas no documentário estão correlacionadas com profundas reelaborações da relação entre sujeito da câmera e objetos do olhar.

Na perspectiva da performance, Taylor chama atenção para os “roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais” (2013, p. 60). Assim como os roteiros narrativos são trabalhados para serem traduzidos em ação na cena, os roteiros performáticos orientam a experiência dos sujeitos na cultura. Nesse sentido, podemos reconhecer diferentes roteiros organizando os papéis e a hierarquia entre agentes numa produção documental. É possível que os roteiros incorporados sejam mais determinantes para a produção de conhecimento num documentário que os roteiros narrativos, dado que aqueles guiam a forma como os mundos da equipe e dos participantes irão se encontrar, interpenetrar ou chocar. A observação da forma concreta como eles são empregados ou alterados constitui uma importante chave analítica para compreender as particularidades expressivas de um documentário.

Produções documentais que quebram as hierarquias tradicionais e se voltam às subjetividades de seus participantes constituem uma das principais linhas do documentário contemporâneo. Em oposição à onisciência e transparência do modo expositivo clássico, esses filmes reconhecem os problemas de fronteira trazidos pelo encontro entre os universos culturais da equipe, dos equipamentos técnicos, dos participantes e do público. Esses filmes dão ênfase “às características subjetivas da experiência e da memória” (Nichols, 2016, p. 209) e privilegiam a especificidade local na produção de imaginários sobre territórios culturais. Por isso, Nichols (2016) os define como documentários performáticos.

Avessos a generalizações, documentários performáticos se atentam às múltiplas singularidades participantes de sua produção. Traduzindo a sensação do local, do específico e do concreto, buscam demonstrar “como o conhecimento incorporado propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (Nichols, 2016, p. 207). Sua apresentação do mundo histórico enfatiza a dimensão expressiva, explora ritmos, formas e sensorialidades nas imagens aproximando-se do cinema experimental.

Marks (2000) explica como a experiência audiovisual favorece a transferência de sentidos para além da visão e da audição: “Já que a memória funciona de modo

multissensorial, um trabalho cinematográfico, embora abarque apenas dois sentidos diretamente, ativa uma memória que, necessariamente, envolve todos os sentidos" (2000, p. 23) (tradução nossa) [5]. Como sugere, a experiência de recepção das imagens é fundamentalmente sinestésica por relacionar-se com a complexa sensorialidade da memória incorporada. Quando a materialidade da imagem entra em contato com a memória, desperta sentidos extra discursivos e extravisuais podendo comunicar sensações entre o território do filme e o do espectador.

Em seus estudos, Marks examinou como filmes de documentaristas em diáspora abordam encontros e conflitos interculturais a partir de diferentes modos de sentir e hierarquizar sentidos. O mesmo processo se desdobra na experiência do espectador, somando um terceiro fator ao circuito:

O encontro cinematográfico se dá não apenas entre o meu corpo e o corpo do filme, mas entre meu sensório e o sensório do filme. Levamos ao cinema nossa própria organização pessoal e cultural dos sentidos, e o cinema nos traz uma organização particular dos sentidos, o sensório do cineasta refratado através do aparato cinematográfico. Pode-se dizer que a espectatorialidade intercultural é o encontro de dois sensórios diferentes, que podem ou não se cruzar. A espectatorialidade é, assim, um ato de tradução sensorial de saberes culturais. (Marks, 2000, p. 153) (tradução nossa) [6].

Filmes-arquivos, retomando o termo de Domingos, articulam esta complexa cadeia de traduções entre os sensórios dos agentes culturais, dos realizadores e dos espectadores. Nos anos de produção de *Terror Mandelão*, GG Albuquerque e Felipe Larozza encontraram uma cena musical pulsante com bailes ocorrendo nas ruas de Heliópolis semanalmente entre sexta e domingo, das 22h às 6h (UNAS, 2020). Implicados num longo processo experiencial, buscaram traduzir seu encontro com esse território através da articulação do testemunho verbal e da observação cotidiana dos personagens com múltiplas técnicas de intervenção na matéria da imagem. Ora insinuando-se sob a camada descritiva, ora cortando-a abruptamente, sequências experimentais do filme investem na afetação multissensorial para expressar as frequências particulares do funk bruxaria e as dificuldades da sua tradução.

O filme vibra e a imagem estoura

Terror Mandelão (2024) é resultado de dois anos nos quais seus diretores se aproximaram de artistas da cena funk da periferia da cidade de São Paulo. Sua narrativa enfoca principalmente o trabalho de DJ K e de MC Zero K, artistas de um subgênero do funk chamado "bruxaria" ou "mandelão", uma vertente que mistura letras sobre sexo, drogas e cotidiano na periferia com a expressão sônica de uma atmosfera de terror e pesadelo. As imagens do filme misturam técnicas tradicionais do documentário com a estética de formatos televisivos – como videoclipes e

programas da MTV – e de produções digitais para a internet – como tutoriais, vlogs e *gameplays*. Além da inserção dos cineastas e de suas câmeras no acontecimento filmico, suas cenas demonstram diferentes situações nas quais som e imagem se relacionam mimeticamente.

Inicialmente, a montagem se concentra na apresentação dos personagens e na explicação do funk mandelão através de depoimentos e imagens que ilustram suas falas e apresentam suas rotinas. Intervenções gráficas e efeitos de pós-produção alteram a qualidade de parte das imagens, enquanto a maioria assemelha-se as de documentários e filmes etnográficos tradicionais.

O trabalho de DJ K, principal condutor da narrativa, é encenado em dois espaços: a casa onde produz suas músicas e as ruas de Heliópolis, que são apresentadas em dois momentos distintos. A rua diurna é o espaço cotidiano por onde o DJ e os companheiros caminham e vivem suas rotinas fora da música. A rua noturna é o espaço ressignificado pelo baile, onde o som eletrônico dos computadores conectados às mesas controladoras se dissemina pelos paredões de som automotivos, atravessando as cores e a fumaça dos sinalizadores que se dispersa ao movimento de guarda-sóis sacudidos por um público dançante, entorpecido pela vibração musical, pelo desejo, pelas bebidas e por outras substâncias. Uma atmosfera filtrada pela lente vermelha dos óculos Juliet dos frequentadores e constantemente transformada em imagem pelas câmeras de seus celulares.

Imagens 1 e 2 O baile funk como objeto do olhar.

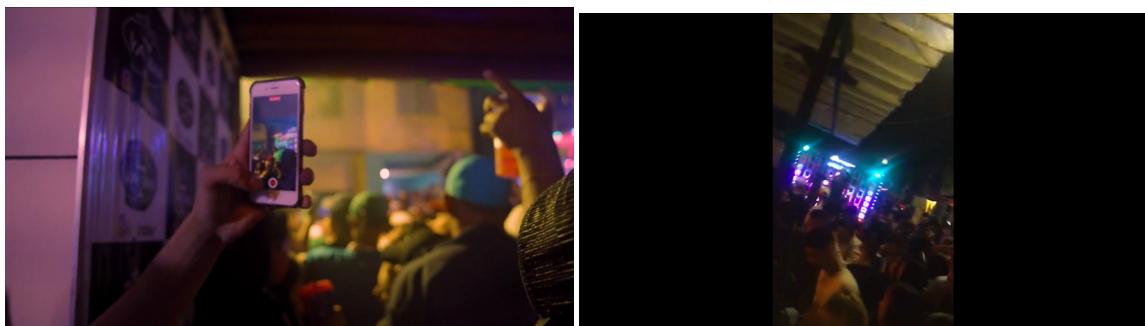


Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

As sensações produzidas pelas imagens do filme são multiplicadas quando a montagem associa outras estéticas ao modo observativo da câmera principal. Em uma das cenas de baile, por exemplo, pessoas filmam a festa com seus celulares na vertical. No som, ouvimos o funk ao fundo e um depoimento de DJ K explicando a importância das imagens para a divulgação de seu trabalho na internet. Na montagem visual, imagens enquadradas verticalmente (9:16) passam a ser intercaladas com as imagens horizontais (16:9). Os planos verticais tremem e se movem como se estivessem sendo feitos pelo celular de um frequentador do baile (Imagens 3 e 4). Não são montados, contudo, como planos subjetivos dos celulares que vemos em tela. São inseridos de modo descontínuo e ganham a mesma importância que as imagens gravadas pela

câmera na horizontal. Ao incorporar as imagens verticais do universo do baile em seu sistema de imagens, o filme mimetiza o território e sua atmosfera. Como espectadores, sentimos o movimento e a vibração que embala a multidão na festa.

Imagens 3 e 4 Imagens verticais e o baile funk como sujeito do olhar.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

Em outra sequência, quando o DJ comenta o gosto do público pela distorção técnica no som dos bailes – “quanto mais estourada a música, parece que o pessoal gosta mais” (Albuquerque; Larozza, 2024, 17 min 50 s) – um efeito de distorção na imagem traduz visualmente a sensação sonora (Imagen 5). O estilo escolhido para a distorção das imagens remete às TVs analógicas, uma estética que será reforçada pela cena seguinte.

Usando um boné com o escudo do Santos, correntes e relógio de prata, colete, camisa e óculos modelo Juliet, todos da marca Oakley [7], Dj K explica os cinco elementos básicos das composições do funk mandelão. Fala diretamente para a câmera. Atrás dele, um fundo *chroma-key* sobre o qual são aplicadas imagens saturadas e composições gráficas distorcidas (Imagenes 6 e 7). Ao mesmo tempo que recorre ao formato de tutorial característico da cultura digital, a sequência mimetiza programas da MTV dos anos 1990 e 2000. O anacronismo promove o confronto entre as imagens do DJ, os sons do mandelão e a memória de um tempo em que o funk e a música periférica pouco frequentavam a programação do canal.

Em outra encenação construída, DJ K e seus companheiros conversam na cozinha da casa sobre uma ideia de música surgida num sonho. Enquanto falam sobre os personagens e a ambiência da música, um corte e um movimento de câmera mudam o eixo do plano. O enquadramento revela equipamentos da filmagem: um refletor, um microfone e, como na cena anterior, um fundo *chroma-key* com aplicação de imagens distorcidas. A intervenção na imagem amplia a sensação ficcional rompendo com a estética realista com a qual a cena iniciara.

Para Honorato (2025), este é um dos exemplos de como as imagens do filme se inscrevem num *ethos* digital que caracteriza o trabalho independente dos produtores de funk. Ele associa o uso das imagens distorcidas no filme ao que Jones (2022) chama de poética do *glitch* (*glitch poetics*). *Glitch* é o nome dado a falhas nas imagens técnicas produzidas por erros maquinícios ou pela intervenção humana interessada em usá-las

como efeito estético. Jones sugere que incorporar a lógica de falhas do *glitch* em textos literários permite traduzir em palavras a experiência errante (no sentido de erro e de deambulação) do mundo mediado pelas tecnologias de informação e comunicação. Para Honorato,

[...] encontramos o *glitch* como um ponto comum da tradução do mandelão, seja pelo recurso imagético do erro – na pixelização da imagem, no estilo das fontes que apresentam os personagens, o título e os créditos – seja através das interferências na rota narrativa linear, como um desvio ao utilizar o *glitch*, como uma poética do desvio (2025, p. 214).

A poética do *glitch* também promove uma atmosfera alucinatória que atravessa toda a narrativa. Desde seus créditos iniciais, o filme nos mergulha em estados de percepção alterados. As imagens se movem, mudam de cor, se sobreponem. Os efeitos multissensoriais da técnica de tradução do som na imagem reforçam os tons lisérgicos. Honorato (2025) menciona a relação entre o som agudo do “tuin” – elemento do mandelão explicado pelo DJ no tutorial – e a alucinação sonora provocada pelo uso de lança-perfume. A mesma tensão nervosa de um som agudo que vibra no interior da cabeça nos é devolvida por essas imagens erradas, errantes e distorcidas. Nelas, o *glitch* também funciona como expressão de uma alucinação maquínica.

A interação humano-máquina, determinante no universo do funk, inspira mais um desvio de formato audiovisual na cena em que o computador é apresentado como o instrumento musical do DJ. Quando K se senta para produzir a música conceitualizada com os companheiros na cena anterior, a tela é subitamente preenchida pela interface de um aplicativo de produção musical. Permanecemos acompanhando a captura da tela (Imagen 8) por quase dois minutos, como se assistíssemos a um *gameplay* no YouTube. A potência comunicativa da sequência está em sua duração estendida e na estrutura repetitiva que encena as múltiplas tentativas de DJ K na montagem do beat e na aplicação de efeitos sonoros.

Imagens 5, 6, 7 e 8 Sensações e lógicas do funk mandelão traduzidas pelas imagens.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

Alfabetização midiática e performance dos corpos na imagem

No depoimento em que comenta a constante demanda por imagens para alimentar seus perfis nas plataformas digitais, DJ K admite que, quando não tem fotos ou vídeos para ilustrar o que quer mostrar aos seus seguidores, busca imagens genéricas no Google. O que importa, ele sabe, é o efeito de realidade que a imagem provoca apenas pela sua presença, não por seu lastro factual. Nesta e em outras circunstâncias, o protagonista demonstra alto grau de alfabetização midiática (Kabuenge *et al.*, 2025). Sua habilidade de ler criticamente o funcionamento das imagens no ambiente digital influencia o modo como se posiciona na circunstância criada pela filmagem.

A todo momento, mostra-se consciente dos possíveis usos de sua imagem. Em determinada cena (Imagen 9), é filmado de costas lavando o banheiro de casa. Quando vira para trás, vê a câmera, balança a cabeça negativamente e fala “toda vez, hein, mano, só me pega desprevenido” (Albuquerque; Larozza, 2024, 57 min 03 s). Embora insinue fechar a porta, não o faz. Mostra, assim, que aceita o jogo de produção de realidade ao modo “câmera escondida”. Em outro momento, escolhe colares e pergunta o que seria de um funkeiro sem suas bijuterias (Imagen 10). De repente, olha para trás da câmera e fala “eu sei que *vocês vai* usar essas bosta tudo, né” (Albuquerque; Larozza, 2024, 35 min 47 s). O comentário provoca a risada de quem o grava. Além do som dos risos, o olhar de K e seu dedo apontado para o extracampo trazem os realizadores para o interior da cena.

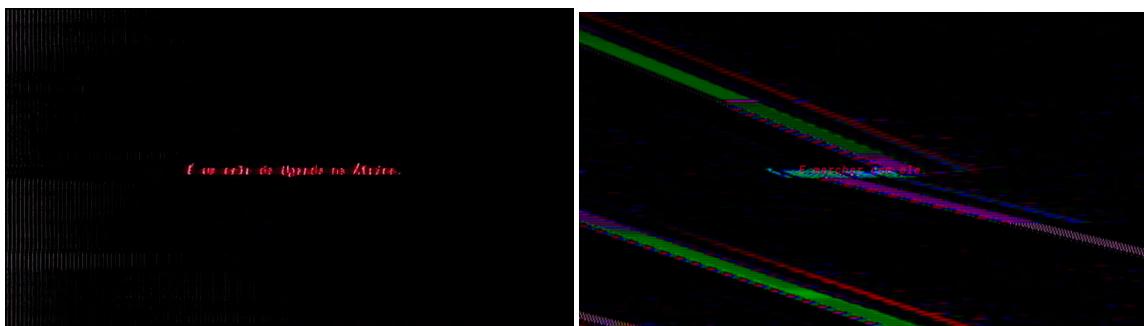
Imagens 9 e 10 DJ K dirige-se ao extracampo comentando o uso de sua imagem.



Fonte: *frames* do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

A presença indicada inicialmente por áudios vai ganhando o campo da imagem aos poucos, principalmente na segunda metade do filme. GG Albuquerque entra definitivamente em cena na sequência composta por áudios de WhatsApp legendados (Imagens 11 e 12) nos quais ouvimos GG intermediando o contato de DJ K com um selo europeu interessado em lançar um disco seu e levá-lo em turnê pela Europa. O DJ se anima, ao mesmo tempo em que confidencia estar em um momento financeiro ruim, com risco de ser despejado e precisando buscar emprego fora da cena funk para aumentar a renda. O tom e o conteúdo da troca de mensagens entre os dois denota a intimidade criada com o longo tempo de produção do filme. As interjeições e gírias comuns às falas dos dois indicam também que, apesar da distância socioeconômica, o diretor e o personagem compartilham certos referenciais.

Imagens 11 e 12 Legendas distorcidas: GG e DJ K conversam por mensagens de áudio.



Fonte: *frames* do filme *Terror Mandelão* (Albuquerque; Larozza, 2024).

A economia da cena colabora com a sensação de paradoxal intimidade: a camada sonora funciona como se ouvissemos mensagens privadas dos celulares dos participantes da conversa: as falas são iniciadas e finalizadas por efeitos sonoros semelhantes aos reproduzidos por aplicativos de mensagem; o som é de baixa qualidade, ouvimos os ruídos do ambiente. Já na camada da imagem, a tela preta sobreposta pela legenda com tipografia semelhante às de videogames dos anos 1980-90 e rápidos efeitos de distorção remete novamente ao ambiente da televisão analógica. As poucas informações visuais ajudam a se concentrar no conteúdo da fala, mas não deixam de operar sobre o espectador. O efeito ambíguo causado

pela referência à comunicação digital na camada sonora e à tecnologia analógica na camada visual faz, mais uma vez, o filme se conectar com diferentes temporalidades na memória. Perturba-se a atmosfera de intimidade com o estranhamento causado pela estetização anacrônica.

A sequência seguinte, da turnê do DJ pela Europa, expressa o desenvolvimento de uma amizade entre diretor e personagem, relativizando as hierarquias pressupostas na relação sujeito da câmera – objeto do olhar. Ouvimos e vemos GG a todo o momento interagindo com o DJ em comentários sobre a situação da filmagem ou sobre a experiência da viagem (Imagem 13). Assim como GG se torna personagem, DJ K também se insinua no lugar de diretor.

Intensificando o procedimento de sequências anteriores, a montagem passa a alternar ainda mais as imagens da câmera profissional com vídeos gravados por celular. Somos impactados pela constante troca de estilos que une a câmera que observa com a textura íntima das imagens que K utiliza para alimentar seus perfis nas redes ou para compartilhar com família e amigos. Opera-se um verdadeiro *remix* visual que reforça os choques espaço-temporais caros ao cinema com a abundante variedade material de imagens verticais, horizontais, de baixa e alta resolução, composições gráficas, sons ambientes, músicas em off. A estética da saturação imbricando os repertórios sensoriais de GG, Larozza e DJ K.

Este imbricamento manifesta-se de modo exemplar na cena em que DJ K utiliza a câmera do celular para mostrar a um amigo no Brasil o local de hospedagem em uma cidade europeia. Em determinado momento da videochamada, o DJ avisa ao amigo que GG está ali filmando e vira a câmera frontal do seu celular para a câmera do diretor. Com isso, a imagem se multiplica justapondo, num mesmo plano, corpos, vozes, localidades geográficas e perspectivas. Em um efeito de espelhamento, o extracampo é inserido na cena, o que promove a anulação, pela ocupação simultânea pelos três, das posições de sujeito da câmera e objetos do olhar. Em outras palavras, não há mais uma separação entre observador e observado; todos compartilham, ao mesmo tempo, esses papéis (Imagem 14).

Imagens 13 e 14 O diretor em cena.



Fonte: frames do filme *Terror Mandelão*. (Albuquerque; Larozza, 2024).

Considerações Finais

Trabalhos acadêmicos sobre documentários performáticos dos últimos anos tenderam a privilegiar filmes em primeira pessoa (autobiografias, autoetnografias) por narrarem diretamente a subjetividade de seus realizadores. Com este estudo, pudemos mostrar como a performance das subjetividades também pode ser pensada em filmes que falam sobre o outro. Documentários sobre a memória de cenas e gêneros musicais são um campo profícuo para esta observação, pois lidam com processos de constituição de identidades e alteridades pela expressão do gosto, por rituais de sociabilidade, pela disputa por reconhecimento e pelo desejo de expressão no mundo.

Nossa análise das performances em *Terror Mandelão* (2024) foi guiada por duas intenções iniciais: entender o que o filme fazia no ato de expressar a memória de uma cena musical e sentir como ele poderia agir de maneiras extraverbais sobre espectadores. O enfoque performático mostrou-se produtivo para entender o funcionamento dos diferentes procedimentos miméticos empregados pelo trabalho estético. Também nos levou a associar a estética do filme a um roteiro performático de produção documental em que os corpos envolvidos estiveram sujeitos a mútuas afetações, desviando da rigidez de posições pré-determinadas.

O modo como as lógicas internas ao funk bruxaria foram traduzidas na matéria filmica de *Terror Mandelão* expressa a implicação entre realizadores e participantes do filme. Mais do que objeto inerte pronto para ser observado, o território de DJ K e seus companheiros age sobre as imagens, negocia sua textura e seus ritmos. Juntos, realizadores, personagens e todos os objetos que os mediam alcançam momentos de intensa multissensorialidade, impactando nossas memórias visuais, auditivas e táteis.

Como sustenta Marks, “quando a representação verbal e visual está saturada, os significados se insinuam em registros corporais e em outros registros densos, aparentemente silenciosos” (2000, p. 5) (tradução nossa). [8] Quando GG Albuquerque afirmou no debate que aquilo que o personagem estava dizendo, era o que ele estava dizendo, quem ainda não havia assistido ao filme mal poderia imaginar que a bruxaria estava justamente no que ele comunicava sem ser ouvido.

Notas

[1] Todas as citações seguidas de “(informação verbal, 2024)” foram colhidas pelo autor na “Conversa CineSesc: Cinema e Funk – Baile na Tela” realizada em São Paulo no dia 18 de junho de 2024 durante a programação do 16º In-Edit Brasil.

[2] “The flashback is a privileged moment in unfolding that juxtaposes different moments of temporal reference. A juncture is wrought between present and past and two concepts are implied in this juncture: memory and history”.

[3] “What people do in the activity of their doing it”.

[4] “[...] mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories”

[5] “[...] since memory functions multisensorially, a work of cinema, though it only directly engages two senses, activates a memory that necessarily involves all the senses.”

[6] “The cinematic encounter takes place not only between my body and the film’s body, but my sensorium and the film’s sensorium. We bring our own personal and cultural organization of the senses to cinema, and cinema brings a particular organization of the senses to us, the filmmaker’s own sensorium refracted through the cinematic apparatus. One could say that intercultural spectatorship is the meeting of two different sensoria, which may or may not intersect. Spectatorship is thus an act of sensory translation of cultural knowledge”.

[7] Marcas de roupas e acessórios de luxo como Oakley, Lacoste, Gucci e Armani estão entre as mais valorizadas na estética das favelas e, há anos, seguem compondo o figurino dos bailes funk. Em “Passei de Oakley” (2016), o paulistano MC Dede canta “Toda Oakley que o moleque lança/A molecadinha gosta/Sua loja lucra, morador usa/ Nós continua ditando moda”.

[8] “When verbal and visual representation is saturated, meanings seep into bodily and other dense, seemingly silent registers”.

Artigo submetido em 17/09/2025 e aceito em 25/11/2025.

Referências

ALBUQUERQUE, GG; LAROZZA, F. **Terror Mandelão**. [S. l.], 2024. 75 min.

BENJAMIN, W. A capacidade mimética. In: BENJAMIN, W. **Humanismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DOMINGOS, E. **Black Rio! Black Power!** [S. l.], 2023. 71 min.

HONORATO, L. Terror Mandelão e a falha como recurso. In: MAAN, G.; GUERRA, N. (org.). **No rastro dos encontros perdidos**: a mostra novíssimo cinema brasileiro. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2025.

JONES, N. A. **Glitch Poetics**. London: Open Humanities Press, 2022.

KABUENGE, N. N.; OLIVEIRA, I. C. G.; BARROS, T. A.; COSTA, A. C. S.; LUCENA, L. C. Alfabetização midiática: enfoques dos estudos a partir da revisão sistemática da literatura. **Eco-Pós**, v. 28, n. 1, p. 86–109, 2025. Disponível em: <https://bit.ly/4mknFIO>. Acesso em: 08 jul. 2025.

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia**, n. 21, p. 54–67, jun. 2011.

MARKS, L. U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SARLO, B. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. Abingdon and New York: Routledge, 2013.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, D. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TOMAIM, C. DOS S. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 46, n. 51, p. 114–134, jun. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4nBD7Bl>. Acesso em: 15 jun. 2025

TURIM, M. **Flashbacks in film: memory & history**. New York: Routledge, 2014

UNAS Heliópolis e região. **O baile funk em Heliópolis**. 2020.

ZANATTA, K. **Funk Favela**. [S. l.] 2024. 71 min.