

# EXPERIMENTAÇÕES DE UM IMAGINÁRIO PANDÊMICO NO CURTA-METRAGEM *IN MY ROOM* (2020), DE MATI DIOP

*MATI DIOP'S EXPERIMENTS OF A PANDEMIC IMAGINARY IN THE SHORT FILM IN MY ROOM (2020)*

**Gabriel Darwich  
PPGARTES-UFPA**

## Resumo

O presente artigo buscou realizar uma análise fílmica do curta-metragem *In My Room*, realizado por Mati Diop, a fim de observar a construção audiovisual de um imaginário do isolamento pandêmico na obra. Partindo do conceito de imagem técnica de Vilém Flusser (1985), e dos estudos de Giselle Beiguelman (2021) sobre o estado da arte da imagem digital na comunicação contemporânea, traçamos um panorama da comunicação no cenário pandêmico em sua construção de um imaginário do período. Portanto, a partir de uma análise da construção poética do filme, observamos as figuras deste imaginário dentro de uma relação comunicacional, temporal e espacial desenvolvida pela diretora.

## Palavras-chave:

*In My Room*; imaginário pandêmico; imagem técnica.

## IMAGEM, TÉCNICA E IMAGINÁRIO PANDÊMICO

O curta-metragem *In My Room* (2020), da diretora franco-senegalesa Mati Diop, integra a antologia de curtas dirigidos por mulheres "Women's Tales", promovida pela marca italiana de moda Miu Miu, que financia a realização de dois filmes por ano. Contudo, *In My Room* apresenta uma particularidade dentro desta antologia justamente em razão do momento em que foi realizado, tendo sido atravessado por um contexto histórico-cultural de tal maneira que, não apenas sua motivação temática, mas toda a construção de seus elementos fílmicos deriva deste - de forma que seria impossível proceder uma análise sem

## Abstract

*The present paper has intended to perform a filmic analysis of the short film In My Room, directed by Mati Diop, with the goal to describe the audiovisual construction of an imaginary of the pandemic isolation in the film. Starting from Vilém Flusser's (1985) concept of technical image and Giselle Beiguelman's (2021) studies on the state of the art of digital images in contemporary communication, we proceeded to provide an overview of communications during the pandemic situation in its construction of an imaginary of the period. Therefore, by performing an analysis of the poetical construction of the film, we observed the figures of such imaginary within a communicational, temporal and spatial set of forms developed by the director.*

## Keywords:

*In My Room*; pandemic imaginary; technical image.

reafirmar o caráter central do fenômeno que o define. Trata-se da pandemia da COVID-19, ou para ser mais específico, dos períodos de *lockdown* nos quais as atividades tidas como não-essenciais foram suspensas e a população em geral ficou confinada em suas residências. O curta é, então, constituído de fragmentos de imagem filmados pela própria diretora em seu apartamento, retratando a vizinhança e sua rotina de isolamento em justaposição com áudios de sua avó em seus últimos momentos de vida, após esta ter passado vinte anos também confinada em casa.

Para melhor pensarmos a relação entre a poética audiovisual proposta por Diop e sua

contextualização dentro de uma realidade pandêmica, convém a nós ter em mente uma potencialidade particular da arte cinematográfica como forma constitutiva do imaginário. Em busca de compreender as relações formais e formativas de um imaginário pandêmico experimentado pela diretora com a poética desenvolvida em *In My Room*, tomaremos a arte cinematográfica como uma “máquina a serviço do espírito” descrita por Arlindo Machado (2011, p. 37), um meio de expressão de um imaginário particular da autora materializado na obra. Machado, em um movimento de aproximação entre cinema e psicanálise, elabora da seguinte maneira:

A natureza nos deu um aparelho fonador, mas não nos deu um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior. Mas o cinematógrafo é exatamente isso: um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário (Machado, 2011, p. 41-42).

A partir deste movimento, podemos começar a analisar o imaginário pandêmico de Diop em termos das imagens encadeadas pela diretora no filme. Antes, contudo, há de se pensar ainda algumas questões fundamentais do fenômeno do isolamento pandêmico e do imaginário produzido por ele – mais precisamente, da constituição deste imaginário em consonância com a natureza das imagens que o engendra, assim como do grau de particularidade ou universalidade com que este se impõe. Ao considerarmos o grau de abrangência que por definição caracteriza um fenômeno pandêmico, assim como a proliferação massiva dos *lockdowns* como medida sanitária ao redor do mundo na pandemia da COVID-19, podemos supor, a princípio, que a experiência do isolamento se impôs de forma totalizante como característica fundamental de uma experiência pandêmica coletiva, ao menos de um ponto de vista comunicacional.

Nesse sentido, a principal implicação deste isolamento para a formação de um imaginário pandêmico que nos interessa aqui é a da função das imagens no viver do cotidiano pandêmico. Estas imagens, entretanto, são de uma ordem específica. Vilém Flusser (1985) já descrevia o que ele caracterizava como uma revolução comunicacional que se configurava desde o advento da fotografia, quando surge o que ele

denomina de imagem técnica. Para Flusser (1985), a imagem técnica é aquela produzida por aparelhos, que por sua vez se constituem a partir de textos científicos codificados com a finalidade de produzir imagens a partir da permutação de símbolos programados, eliminando o trabalho humano sobre a matéria para a produção destas imagens. Sendo assim, um pretense automatismo da produção das imagens técnicas através de aparelhos codificados segundo um esquema de caixa preta, através do qual seu usuário trata apenas com *inputs* e *outputs* sem jamais saber o que se passa no interior do aparelho, devido à complexidade dos textos que o codificam, conferem a estas imagens a ilusão de um caráter não-simbólico.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. (...) A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. (...) Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (Flusser, 1985, p. 10).

Ainda de acordo com o pensamento de Flusser, as imagens técnicas assumem uma posição fenomenológica central na formação do que o autor caracteriza como uma consciência pós-histórica. Segundo Flusser (1985), de um lado os aparelhos transformam drasticamente a mediação do humano com o mundo, na medida em que os aparelhos não apenas são programados para produzirem imagens, mas também programa quem o opera. Por outro lado, a ilusão da objetividade da imagem técnica é propulsora de um movimento de inversão da relação das imagens com o mundo. Na Pós-História, portanto, a imagem passa a ser meta da História, não mais guiando o homem a se orientar no mundo, mas se interpondo entre ele como fabricação de mundo.

De repente, posso reverter a situação, e o vetor de significado pode virar para o outro lado. Em

vez de reconhecer o mundo na imagem, começo a reconhecer a imagem no mundo. Em vez de me orientar no mundo objetivo com a ajuda da imagem, começo a me orientar na imagem com a ajuda do mundo objetivo. O mundo imagético, o mundo imaginário, torna-se possível, interessado, e o mundo objetivo, que originalmente significava o mundo imagético, torna-se uma imagem-teste (Flusser, 2014, p. 129).

A imagem técnica inaugurada pelo advento da fotografia, contudo, representa ainda um estágio inicial da técnica da Pós-História. No decorrer do século XX, o avanço da técnica e a codificação de novos textos científicos promoveu o desenvolvimento de novos estágios da técnica. Ainda na virada do século, a invenção do cinematógrafo e a sucessão rápida de imagens estáticas conferiu uma dimensão temporal à imagem. Em seguida, a codificação das imagens em ondas eletromagnéticas permitiu a disseminação massiva das imagens em aparelhos televisores e novas técnicas de manipulação em vídeo. Por fim, chegamos na transformação que nos é mais relevante para este trabalho: o advento do digital e a softwarização das imagens.

O *software* e a tecnologia digital configuram, essencialmente, o grau máximo de abstração das imagens. Diferentemente da concepção tradicional de imagem enquanto uma superfície significativa, a imagem técnica digital é composta por um sequenciamento binário que define uma quantidade de pontos de informação que apenas se apresentam como imagem quando interpretados e projetados em uma superfície. A respeito desta categoria de imagem, Giselle Beiguelman (2021) traça a seguinte distinção:

Imagens digitais não são versões de imagens analógicas em outro suporte. (...) O menor ponto de uma imagem digital, ele é, porém, um elemento constitutivo da figura. Sua medida tem validade apenas contextual. (...) As imagens digitais são, sobretudo, mapas informacionais que contém uma série de camadas, o que permite que sejam relacionadas entre si e com outras mídias, a partir de atributos matemáticos (Beiguelman, 2021, p. 18).

Desta definição, podemos tirar algumas implicações fundamentais. Em primeiro lugar, pensemos na desmaterialização própria da tecnologia digital. Ao operarmos com imagens que não são mais informação gravada em uma superfície, mas informação na forma de dados, regida por atributos matemáticos, a imagem técnica digital perde o

caráter indicial de mediação de mundo, de forma que pode ser gerada estritamente por operações matemáticas. Esta perda da indicialidade torna-se particularmente relevante quando retomamos a pretensa objetividade da imagem técnica, uma vez que as imagens que se interpõem entre nós e o mundo não mais guardam necessariamente relação direta com este mundo.

Em seguida, podemos pensar ainda nas transformações espaciais promovidas por esta nova imagem. De um lado, Beiguelman (2021) ressalta a aproximação desta com o mundo físico, tornando extensão dos corpos e projetando-se em espaços urbanos, tornando a “cidade no lugar por excelência da mediação da vida social por imagens” (Beiguelman, 2021, p. 85). Por outro lado, a softwarização da imagem proporcionou a conexão à distância de pessoas em redes, de forma que o espaço público tem seu acesso disponível dentro dos espaços privados através de quaisquer aparelhos conectados em rede. A este fenômeno, Flusser (2014) dá o nome de telemática. Ele ainda discorre:

A sociedade telemática é uma sociedade em que tudo aquilo que pode ser automatizado está automatizado e todo o resto é “tele-”. (...) A meta é a ação de trazer algo que está longe para perto. (...) O que é trazido para perto não mais apenas objetos, mas também sujeitos. (...) O que se chamava de sociedade é de fato apenas uma coisificação, a reificação de uma rede intersubjetiva. O que se chamava de indivíduo nada mais é que uma reificação de um nó em uma rede (Flusser, 2014, p. 321-323).

Chegamos, enfim, ao estágio da técnica que nos permite caracterizar um imaginário pandêmico. Em razão do isolamento compulsório ocasionado pelos *lockdowns*, os aparelhos telemáticos se tornaram a solução primordial para a manutenção de certas atividades humanas. O automatismo algorítmico se fez a máxima da vida em isolamento, desde o uso de aplicativos de entregas à digitalização de funções outrora presenciais. Na impossibilidade de acesso ao mundo exterior ao lar, as imagens assumem nova centralidade na mediação deste mundo.

Neste emaranhado de atividades codificadas em dados, uma delas ainda nos é essencial para formular o imaginário deste fenômeno: a comunicação. Para Flusser (2007, p. 90), a comunicação humana tem por objetivo “nos fazer



Figura 1 – Abertura de janelas.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.

esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte". Ora, se durante o período pandêmico a lembrança da morte reemerge mais abertamente e violentamente, seria apenas lógico conferir à comunicação relevância ainda mais intensa.

Eis que surge um movimento de inversão da relação entre as imagens digitais e o mundo físico. Se outrora o *software* objetivou cada vez mais uma aderência no mundo, agora ele performa a aproximação de espaços de convivência deste mundo para a residência dos confinados. É o que observamos na proliferação de salas de aula e salas de reunião virtuais, os tours virtuais de galerias e museus simulando seus espaços físicos, e até mesmo a realização de festas em videochamadas, promovendo a abertura e incorporação do espaço privado de cada usuário na rede telemática. O imaginário pandêmico é, portanto, a suplantação de uma vida no mundo exterior, agora impossibilitada por simulacros dos espaços sociais na forma da imagem técnica.

É justamente nesta reconfiguração espacial que nos debruçaremos daqui para frente em uma análise fílmica da obra de Diop. Na próxima seção, buscaremos compreender a poética

cinematográfica que a autora imprime em *In My Room* a partir da observação do arranjo entre o mundo externo e o espaço privado de seu apartamento, enfatizando a mediação das imagens digitais nesta comunicação com o externo.

### **IN MY ROOM (2020) E O IMAGINÁRIO PARTICULAR DE MATI DIOP**

Embora construído a partir da experiência pessoal e familiar da diretora, o filme *In My Room* acaba por revelar aspectos de uma vida de confinamento que, senão universais aos que experienciaram a pandemia, ao menos podem ser localizadas dentro de um imaginário da memória coletiva deste período. Estes aspectos são revelados não apenas no plano de uma identificação temática, mas sobretudo em um conjunto de relações espaço-temporais que se manifestam na decupagem do filme.

Em primeiro lugar, podemos destacar a organização espacial proposta pela diretora. Logo no primeiro plano do filme (figura 1), vemos ela na penumbra de seu apartamento, abrindo as persianas de uma ampla janela que separam, como uma tela, dois universos distintos a serem observados no decorrer da obra: o interior do apartamento e o mundo externo. Estaríamos equivocados,



Figura 2 – O prédio smartphone.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.



Figura 3 – Focalização de janela.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.



Figura 4 – Imagem da tela do computador: foto da avó da diretora.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.

contudo, se partíssemos da suposição de que a natureza desta tela é a de um cinema. A analogia mais adequada que propomos aqui é a de uma tela que se faz mais presente e ganha ainda mais relevância a cada dia na contemporaneidade: a tela eletrônica, dos dispositivos computacionais e de imagens digitais. Em vez de uma superfície opaca onde se projetam as imagens do exterior, a janela se apresenta como membrana transparente, que faz penetrar a vista do entorno diretamente dentro do apartamento, ao passo em que também convida o olhar daqueles que se encontram no mundo de lá.

Assim, grande parte dos planos captados por Diop e inseridos na obra são imagens mediadas pela janela, a única abertura física do apartamento para o exterior. São imagens de um mundo também em confinamento, de uma cidade que já não mais pulsa, de ruas vazias e de pessoas vivendo suas vidas isoladas em seus apartamentos - vistas, por sua vez, também através de janelas, que ganham aqui ainda outra conotação. O plano geral de um prédio vizinho à noite (figura 2) dispõe as janelas deste em um mosaico que remete a uma iconografia já familiar dos dispositivos digitais, a da disposição de ícones em uma tela de *smartphone*, ao passo em que a focalização de janelas específicas em

planos mais fechados (figura 3) é o equivalente de abrir estas janelas, tal qual se abrem janelas em computadores, permitindo ver e operar o olhar sobre a vida particular do que estas janelas permitem atravessar.

Portanto, a organização espacial de que dispõe Mati Diop é a de uma rede de janelas conectadas pela distância do que o olhar (ou a câmera) permite alcançar. Se considerarmos que as interações com o mundo exterior durante o isolamento pandêmico passam a ser mediadas quase que exclusivamente por telas e janelas, seja dos computadores ou dos apartamentos, podemos tomar *In My Room* como a manifestação de uma estética do imaginário do isolamento pandêmico. Esta tese pode ainda ser corroborada quando observamos as imagens da diretora dentro de seu apartamento inseridas no curta. As telas, desta vez dos dispositivos computacionais, aparecem frequentemente em sua rotina de isolamento, em planos em que Diop mexe em seu celular sem algum propósito aparente, tira *selfies* no espelho, e até mesmo quando ela revela a motivação por trás da obra: planos da tela de seu computador mostrando fotos da avó, um esboço de roteiro onde prevê um encontro com um entregador, e um e-mail explicando a ideia para o filme (figuras 4, 5 e 6).

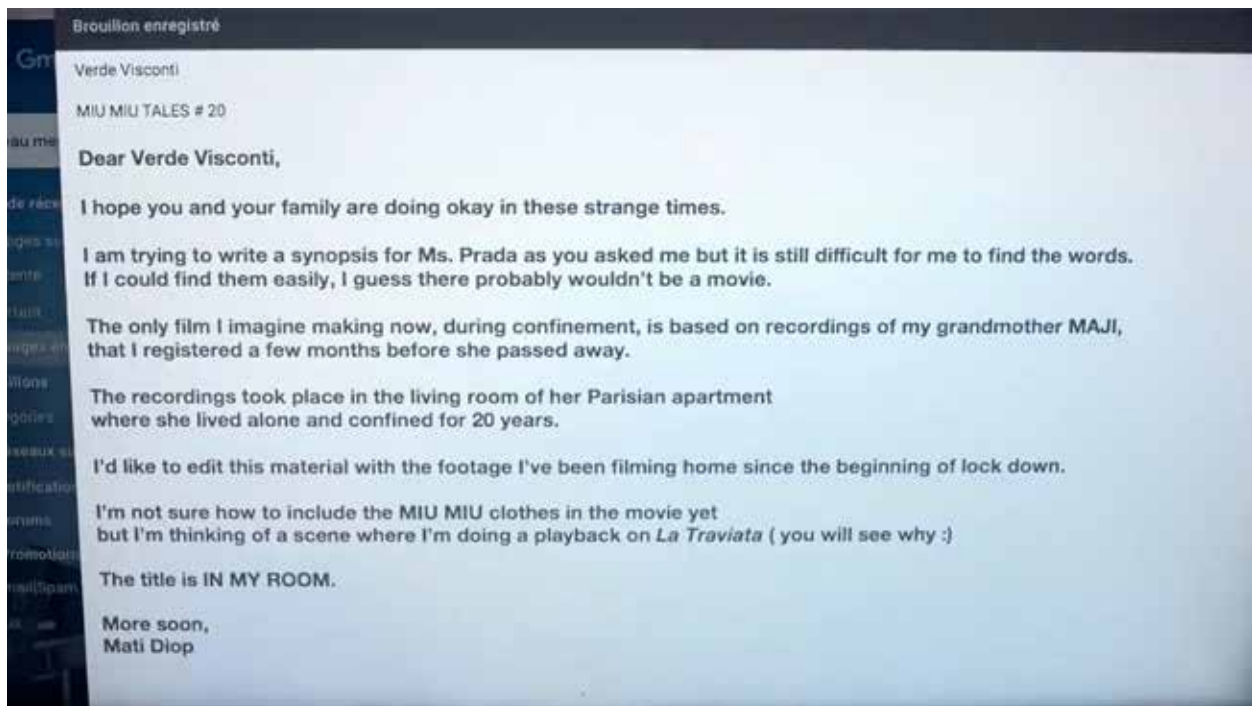


Figura 5 – Imagem da tela do computador: o e-mail.  
Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.

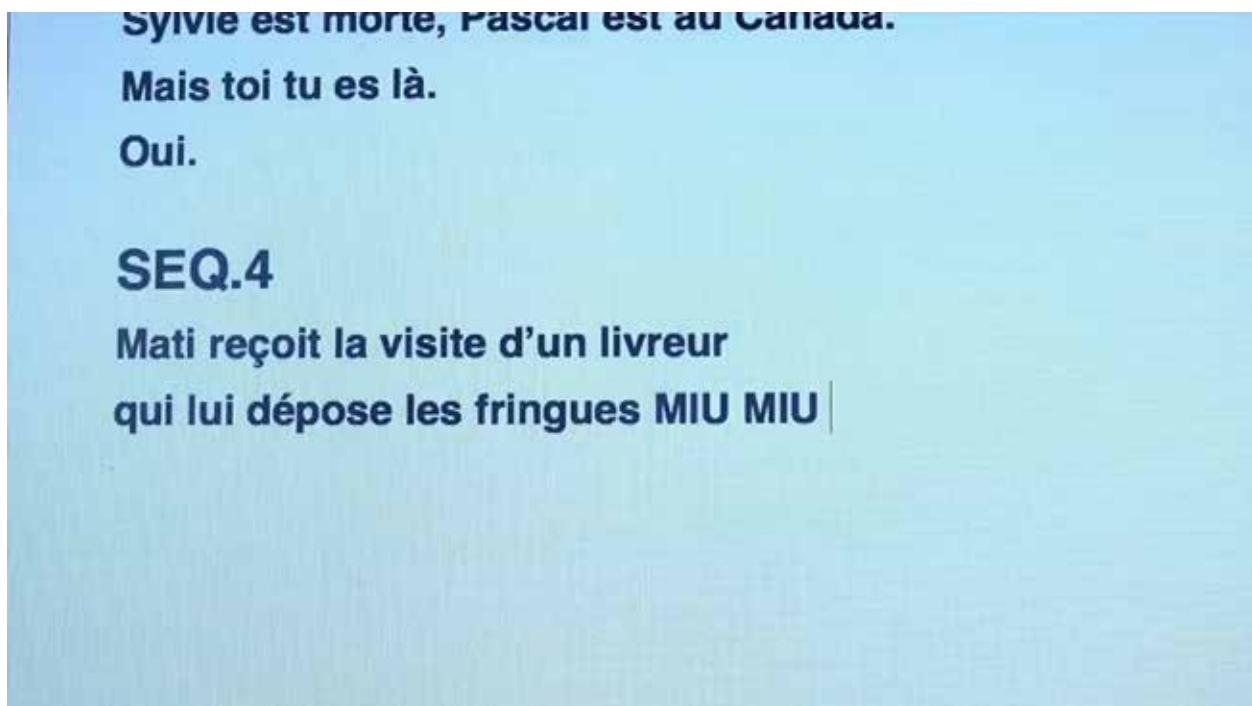


Figura 6 – Imagem da tela do computador: esboço do roteiro.  
Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.



Figura 7 – A diretora visível na janela.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.

Uma vez identificados os elementos visuais do arranjo espacial na estética do isolamento pandêmico, podemos traçar algumas relações entre a temática e as práticas estéticas adotadas pela diretora. Considerando que a pandemia ocorre em um contexto histórico de consolidação hegemônica das novas mídias, e que estas constituem a principal forma de mediação social no isolamento pandêmico, podemos recorrer mais uma vez à obra de Giselle Beiguelman para estabelecer as implicações da estética de Diop.

Beiguelman (2021) estabelece os princípios técnicos, políticos e estéticos da contemporaneidade midiática, segundo a qual estaríamos sujeitos ao paradigma dos algoritmos das novas mídias dentro do que ela considera uma sociedade de vigilância organizada em redes. Neste paradigma, cabe destacar a proliferação das câmeras e da imagem digital e sua integração ubíqua ao cotidiano da vida social, assim como o fato de que a alimentação das redes é feita pelos próprios indivíduos, constituindo assim um regime de vigilância entre eles.

Nesse sentido, se Beiguelman descreve o processo de integração das redes midiáticas às sociedades contemporâneas através da

transparência de seus processos, Mati Diop toma o caminho inverso e as materializa visualmente transpostas para o mundo físico. A diretora constrói, assim, uma alegoria destas redes no sistema descrito pelas janelas, onde tanto a diretora quanto seus vizinhos estão sujeitos entre si ao olhar através das janelas.

Esta alegoria remonta ainda a uma noção de voyeurismo perante as imagens cinematográficas, que Arlindo Machado (2011) aborda ao descrever as formas dos primórdios do cinema. O autor retoma os dispositivos cinematográficos de visualização privada e o surgimento do plano subjetivo como um olhar proibido, em imagens vistas por personagens através de fechaduras, para argumentar que o voyeurismo está no cerne do cinema, como uma manifestação de um desejo de espiar o outro.

Entretanto, em *In My Room* há uma diferença fundamental: se persiste a ideia de um voyeurismo no ponto de vista subjetivo da visada das janelas da vizinhança, este ponto de vista já não pressupõe mais o voyeurismo escondido, através da fechadura, mas um olhar do outro que coloca Diop e sua câmera na janela de seu apartamento, visível àqueles que ela espia (figura



7). O cerne desta visibilidade se situa justamente nas diferenças do dispositivo cinematográfico e o das novas mídias.

Se no cinema o espectador se coloca em uma sala escura observando o outro projetado em uma superfície, o dispositivo das novas mídias condiciona seus usuários a não apenas observarem, mas também praticarem a auto exposição. Caso seguisse pelo caminho de uma alegoria da lógica *voyeur* do cinema, a teríamos observando os vizinhos através das frestas das persianas, sem ser vista. Desta forma, quando a diretora abre as persianas no primeiro plano do filme, ela adentra na alegoria do jogo de imagens de um “ver e ser visto” característico das novas mídias, onde não apenas espia os vizinhos e se deixa ser vista por eles, como também convida o espectador a observá-la como o *voyeur* cinematográfico, reafirmando o caráter alegórico do filme.

### **O TEMPO PANDÊMICO ENTRE CINEMA E NOVAS MÍDIAS**

Uma vez que delimitamos os contornos da organização espacial posta em prática por Diop, como uma estética do isolamento através de uma alegoria das redes midiáticas computacionais, podemos nos ater a outro aspecto do curta: sua temporalidade, que por sua vez difere drasticamente de como experienciamos o tempo nas redes. Se por um lado a conectividade digital promoveu o surgimento de uma experiência acelerada da vida, o filme apresenta o exato oposto - sua temporalidade acontece em tempos mortos, de uma não-narrativa onde não parece haver sequer a expectativa de qualquer acontecimento ou fato novo.

Ao realizar a escolha por planos fixos que contém espaços ora vazios, ora preenchidos com uma presença humana que se manifesta apenas em gestos, mas jamais em ações, Mati Diop cria a experiência de um tempo em suspensão que não parece avançar. A passagem do tempo, contudo, não é completamente subtraída - ela apenas não se dá em um encadeamento linear. A diretora intercala sequências diurnas e noturnas, demarcando suas transições com o sol poente e a lua, elementos da natureza que não cessaram de mover. Assim, a percepção temporal que a natureza fornece ao filme é a de um tempo cíclico condensado, onde os

dias parecem passar como um só sem que nada de novo aconteça e que, portanto, não permite extrair qualquer sucessão de eventos. Prova disto é que, mantida a separação entre dia e noite, os planos são perfeitamente intercambiáveis entre si sem que se perca o sentido da obra.

A escolha pelos tempos mortos, por sua vez, não deve ser tomada como arbitrária, de forma que a construção temporal do filme entra em consonância com sua temática. A experiência do isolamento pandêmico pode ser, ela própria, descrita como um tempo em suspensão, contraditoriamente histórico para a História das sociedades contemporâneas, mas a-histórico na vida privada dos isolados. Desta forma, a análise de *In My Room* aponta mais uma vez para aquele que parece ser seu mote: a construção de uma estética do isolamento pandêmico que, na ausência de narrativas possíveis, prioriza a reconstrução de uma sensação geral do isolamento a partir de formas de percepção do tempo suspenso, e de um olhar mediado por dispositivos eletrônicos.

A estrutura temporal descrita nos leva, ainda, a outro elemento do filme: a voz da avó. Uma vez que falar é, em si, uma ação, um tempo ausente de ações e de narrativa torna difícil a verbalização do que é experimentado em isolamento. Assim, Diop recorre à ressonância da memória da avó, reconhecendo sua própria condição no isolamento desta. As falas da avó, contudo, não guiam o filme ou sequer descrevem em termos literais o isolamento. São falas balbuciantes, desconexas e por ora delirantes, falas que denotam uma quase desconexão da própria realidade.

Uma vez que a ausência de narrativa confere ao filme um caráter documental, de relato da experiência do isolamento da diretora, podemos recorrer a algumas tendências do documentário contemporâneo descritas por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) para buscar uma compreensão da função da voz da avó. Em primeiro lugar, as autoras descrevem uma tendência de heterogeneização dos materiais utilizados na construção do documentário contemporâneo de ensaio, de maneira que a imagem deixa de ser mera ilustração do real e a voz deixa de ser tratada como elemento predominantemente síncrono, permitindo a combinação de falas e imagens não sincronizadas, mas que se amalgamam na

construção de um sentido do filme. No que tange ao sentido almejado, as autoras delineiam ainda outras tendências que apontam para um enfoque particular de situações individuais, sobretudo da autorrepresentação dos próprios cineastas.

*In My Room* é uma síntese dessas tendências. Há uma visão majoritariamente subjetiva da diretora em sua rotina de isolamento, e é o reconhecimento da própria condição em uma situação familiar que motiva o uso da voz da avó. Assim, podemos supor que essa voz funciona como um eco do próprio fluxo de pensamento de Diop, um suporte para a busca de um sentido na existência em isolamento.

Sem descartar o caráter documental do filme, podemos adicionar ainda uma nova camada a ele: a de uma transcodificação de uma experiência particular - a experiência da própria diretora em seu isolamento. Neste caso, uma vez que a adaptação é feita da própria realidade vivenciada pela diretora, ela busca uma tradução das estruturas de percepção impostas por essa realidade em uma poética cinematográfica, como uma tentativa de evocar no espectador as sensações pelas quais ela própria é atravessada em isolamento - construindo esta poética a partir de elementos simbólicos do imaginário telemático da imagem digital que atravessa a cineasta.

Portanto, podemos definir uma tendência geral da estética posta em prática por Diop como uma forma de relatar a experiência da diretora em isolamento, a partir da articulação de elementos que realçam a percepção subjetiva desta, tanto no olhar e na percepção espacial, quanto na percepção temporal e no resgate de memórias de família. O privilegiamento da própria subjetividade, contudo, em nada prejudica a possibilidade de se transcender o relato individual rumo a uma identificação mais universal. O caráter totalizante da pandemia impôs a experiência do isolamento em escala globalizada. Podemos supor que quase todos ao redor do mundo (exceto os ditos "profissionais essenciais") precisaram passar por períodos isolados em virtude de *lockdowns*, formando assim uma intersubjetividade segundo a qual parte da experiência do isolamento torna-se mais facilmente identificável.

Ao compreender a possibilidade de identificação, a diretora é capaz de evocar no espectador

não apenas as sensações da experiência em isolamento, como também as manifestações do desejo que essa experiência pode incitar a partir de um imaginário coletivo. Se Machado (2011) explora as possibilidades de o cinema fazer aflorar os desejos em sua função onírica, *In My Room* segue esta tradição.

Para além do voyeurismo das janelas alheias, o filme evoca ainda a falta da presença humana presente também nos espectadores em isolamento. Uma vez que um dos pressupostos do isolamento pandêmico é a eliminação da interação física, Diop brinca com este desejo reprimido ao convidar o espectador a observá-la em sua vida íntima dentro de seu apartamento, em um deslocamento rumo a uma presença que, embora virtual, ainda assim parece proibida, como se o próprio gesto de espiar devesse manter o distanciamento. O desejo dessa presença manifestado na própria diretora, por sua vez, é evidenciado no plano em que nos mostra um esboço de roteiro na tela do computador, em que prevê o encontro com um entregador - que podemos supor, jamais aconteceu.

Embora opere uma adaptação fiel das sensações do isolamento, a diretora não o faz aceitando com conformismo. O último plano do filme (figura 8) segue um pássaro em pleno voo por entre os prédios, se diferenciando dos demais por ser o único em que há um movimento de câmera evidente, seguindo o voo do pássaro. Ele representa uma nova manifestação do desejo de Diop, a última peça que amarra, enfim, o sentido do filme. Ao vislumbrar o pássaro e movimento livre, símbolo da liberdade negada pela imposição do isolamento, a diretora reivindica a perspectiva de ser ver livre mais uma vez, sendo este tempo presente apenas um tempo de espera - uma espera pela volta da ação e da presença do outro que à época ainda parecia incerta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do presente artigo, nos propusemos a analisar a construção formal de *In My Room* com o objetivo de descrever o imaginário pandêmico vivenciado por Mati Diop e apresentado como experimentação estética na obra. Para isso, partimos da noção de imagem técnica e seus atravessamentos entre cinema e mídias digitais para identificar as associações imagéticas da



Figura 8 – Voo do pássaro.

Fonte: *In My Room* (dir. Mati Diop, 2020), frame capturado pelo autor.

diretora nos dispositivos presentes no filme. Desta forma, procedemos a análise em torno das relações espaço-temporais que compõem este imaginário proposto por Diop.

De fato, o que observamos foi uma relação dupla entre a imagem cinematográfica constituinte do próprio filme e a presença dos dispositivos digitais dentro de sua diegese. Em termos espaciais, vimos que a obra apresenta uma configuração que se assemelha aos dispositivos manuseados pela diretora, em uma síntese da organização de telas digitais transposta para a decupagem espacial realizada por ela. Por outro lado, a temporalidade do curta-metragem quebra com a aceleração típica dos dispositivos digitais, trazendo a obra para próximo de um cinema não-narrativo, onde a experimentação do fluxo de tempo é parte integral e fundamental de sua constituição estética.

O que propomos a partir desta análise é a descrição da experiência pandêmica sob a ótica de Mati Diop. Trata-se de uma relação dupla com as próprias implicações da realidade do isolamento pandêmico vivenciado à época da realização do filme: se, por um lado, a conectividade dos dispositivos digitais permitiu algum resquício de contato com o mundo externo através destes, por

outro o distanciamento físico produziu esta nova temporalidade suspensa e ausente de ação. Uma experiência que em *In My Room* se desenvolve a partir da vivência individual da diretora, mas que em algum grau foi experienciada coletivamente.

#### REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem:** vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia:** reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.

## SOBRE O AUTOR

*Gabriel Darwich* é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes-UFPA), bolsista CNPq Mestrado-GM, e bacharel em Cinema e Audiovisual e em Engenharia Elétrica, ambos pela Universidade Federal do Pará. Atua no LAB NeoCine: Laboratório de Análise Neoformalista do Cinema e do Audiovisual, onde realiza pesquisa sobre a obra de Kleber Mendonça Filho. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema e Fotografia, atuando como realizador e fotógrafo autônomo, tendo dirigido, roteirizado e montado curtas-metragens independentes e realizado pesquisa de experimentação em artes na linguagem da fotografia. E-mail: gabrielsalgado500@gmail.com