

**Fantasma e Fantasia do Isolamento:  
*The Hole* (1998) e *The Deserted* (2017), de Tsai Ming-Liang**

Renato Trevizano dos Santos

PPGMPA-ECA-USP

**Resumo**

O trabalho analisa duas obras do cineasta Tsai Ming-Liang: o filme *The Hole* (1998) e o experimento em realidade virtual *The Deserted* (2017). Observaremos como os corpos queer circulam nessas obras, tanto os dos atores quanto os dos espectadores, todos ressaltados em sua fisicalidade. *The Hole* aborda duas personagens isoladas durante uma pandemia fictícia em Taipei, capital de Taiwan, na virada para o terceiro milênio. Conhecida como “febre de Taiwan”, a doença causa nos infectados um comportamento semelhante ao de baratas, fazendo-os se arrastarem pelo chão em busca de lugares escuros e úmidos. Nesse cenário distópico, nascem fantasias entre dois vizinhos de apartamento, um comentário irônico, mas também um vislumbre de afeto em meio à crise. Em *The Deserted*, somos inseridos no espaço em 360° a acompanhar a rotina de Hsiao Kang, protagonista de todos os longas-metragens de Tsai, em uma casa degradada em meio à natureza, onde memórias se materializam como fantasmas de corpo sensível. Há várias estratégias de intensificação sensorial junto ao espectador, como a presença de gotas de chuva, água de banheira, cheiro de alimento cozinhando, paredes mofadas etc., que nos permitem habitar provisoriamente o local. As duas obras, ao trabalharem a contemplação e a fisicalidade de corpos e espaços, oferecem insights interessantes a respeito do cinema queer contemporâneo. Como aporte bibliográfico, recorreremos a alguns artigos sobre Tsai e entrevistas com ele (cf. MARTIN, 2007; MELLO, 2013a, 2013b; BUCHAN, 2010), além de textos que abordam sensorialidades no cinema contemporâneo (cf. VIEIRA JR., 2015; DE LUCA, 2014).

Palavras-chave: Cinema Queer; Cinema Contemporâneo; Teoria Queer; Tsai Ming-Liang; Realismo Fantasmagórico.

**Abstract**

The work analyzes two works by filmmaker Tsai Ming-Liang: the movie *The Hole* (1998) and the virtual reality experiment *The Deserted* (2017). We will observe how queer bodies circulate in these works, both those of the actors and those of the spectators, all highlighted in their physicality. *The Hole* addresses two isolated characters during a fictional pandemic in Taipei, Taiwan's capital, at the turn of the third millennium. Known as “Taiwan fever,” the disease causes those infected to behave similarly to cockroaches, causing them to crawl along the ground in search of dark, damp places. In this dystopian setting, fantasies are born between two apartment neighbours, an ironic comment, but also a glimmer of affection amidst the crisis. In *The Deserted*, we are inserted in space in 360°, following the routine of Hsiao Kang, protagonist of all of Tsai's feature films, in a degraded house amidst nature, where memories materialize like ghosts of a sensitive body. There are several sensory intensification strategies upon the spectator, such as the presence of raindrops, bath water, the smell of cooking food, moldy walls, etc., which allow us to

temporarily inhabit the place. Both works, by working on the contemplation and physicality of bodies and spaces, offer interesting insights into contemporary queer cinema. As a bibliographic contribution, we used some articles about Tsai and interviews with him (MARTIN, 2007; MELLO, 2013a, 2013b; BUCHAN, 2010), as well as texts that address sensorialities in contemporary cinema (VIEIRA JR., 2015; DE LUCA, 2014).

Keywords: Queer Cinema; Contemporary Cinema; Queer Theory; Tsai Ming-Liang; Phantasmagoric Realism.

### **I. *The Hole*: fantasias**

Se a epidemia realmente continua se alastrando por esta área, deveriam ter feito alguma coisa há muito tempo... Mas não fizeram nada a respeito. Eles não tentaram nos proteger. Agora, olhe só para a gente. A doença se espalhou e nós estamos doentes. [...] Sem prevenção, a epidemia vai se instalar de novo... E se nós mesmos estivéssemos infectados? (O BURACO, 1998).

São essas algumas das palavras iniciais de *O Buraco* (Dong洞 a.k.a. *The Hole*, 1998, Tsai Ming-Liang), veiculadas em um noticiário – televisivo ou radiofônico, não sabemos a princípio, restritos a uma tela preta com os créditos iniciais –, a propósito de uma epidemia que estaria assolando Taipei na virada para o terceiro milênio. Hoje, entretanto, elas soam agravadas de um novo peso, bastante atuais. A antevisão apocalíptica de Tsai Ming-Liang é uma contribuição invulgar ao projeto coletivo “2000, *Vu Par...*”, originalmente produzido para a televisão francesa, com financiamento da produtora Haut et Court e o canal Sept-ARTE, em que dez cineastas de diferentes nacionalidades foram convidados a realizarem filmes com suas visões particulares sobre a passagem ao século XXI.

A trama de Tsai aborda uma estranha doença, pejorativamente chamada por um virologista francês de “gripe/febre de Taiwan”, causada pelo “vírus de Taiwan”. O racismo contido nesse tipo de designação não soa muito diferente do que temos testemunhado durante a pandemia de Covid-19 em relação à China continental especialmente (CHANG, 2020). No filme, o patógeno, também conhecido como “vírus do fim do milênio”, manifesta-se de início por meio de sintomas parecidos com os de *uma*

*gripezinha, um resfriadinho*, para em seguida se intensificar em direção a um caráter verdadeiramente kafkiano: os infectados passam a adquirir comportamentos semelhantes aos das baratas, como busca por lugares úmidos, baixos e escuros, aos quais eles se arrastam, sofrendo com fotossensibilidade, perda da capacidade vocal e gradual insanidade.

A doença se alastra, define zonas de quarentena e leva os cidadãos à evacuação forçosa de grandes áreas urbanas, quando não à sua permanência ameaçada em apartamentos isolados e decadentes, contrariando os decretos oficiais do governo, como é o caso dos protagonistas (Lee Kang-Sheng e Yang Kue-Mei, com os quais Tsai trabalha regularmente). Nas falas iniciais do filme, outros moradores protestam contra o governo da seguinte maneira:

Agora querem que passemos a viver em tendas e colégios, como refugiados. Por que cooperar com eles? [...] Não podem nos levar a qualquer lugar quando quiserem. Algumas pessoas viveram aqui por muitas gerações. O governo não pode fazer que abandonemos nossas casas. (O BURACO, 1998).

Ouvimos essas vozes sem jamais vermos seus rostos – a tela da televisão à qual os personagens assistem regularmente não é mostrada nunca, só nos é permitido ouvi-la –, em um processo dissociação inverso àquele que se dá com os protagonistas – corpos quase sem voz (TYUSHOVA, 2014, p. 206). Identificados nos créditos apenas como “O Homem do Andar de Cima” e “A Mulher do Andar de Baixo”, os personagens são vizinhos cujas vidas ensimesmadas não teriam se conectado não fosse um incidente excepcional (em meio à excepcionalidade mesma de uma epidemia): um buraco é aberto no chão do apartamento de Hsiao-Kang por um encanador que se nega a fechá-lo, sem mais, dando vista ao apartamento inferior. Por essa fresta, imprevista e incômoda de início, abre-se o campo de possibilidades para uma relação das mais peculiares.

A pertinência do filme no presente contexto de pandemia já chegou a ser destacada por diversos críticos, que comentam o seu bem-vindo retorno via cinemas virtuais (CHANG, 2020) e o apontam, não sem razão, como um dos grandes filmes sobre a vida em isolamento – de tal modo que é possível a afirmação de que “o cinema de Tsai é um que parece já estar sob quarentena” (MCCAN, 2020, tradução nossa) –, possivelmente o

mais acurado na abordagem de como é viver em nossos tempos (BURNS, 2020), ainda que tenha sido lançado de fato há mais de duas décadas.

O filme foi indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1998 e recebeu o Prêmio Internacional da Crítica (FIPRESCI), marcando um segundo momento de reconhecimento internacional do cinema taiwanês após o prestígio do Novo Cinema Taiwanês nos anos 1980, com diretores como Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien, Ko Yi cheng, Tao De-chen, Wan Ren, entre outros. Tsai, por vezes apontado como pertencente a uma segunda onda do Novo Cinema Taiwanês, continua o projeto de inovação estética da geração anterior e o aprofunda em larga medida, diferenciando-se pela localização no ambiente urbano e o recurso a referências *mainstream* da cultura pop.

O reconhecimento da obra de Tsai de modo geral e de *O Buraco* neste caso em particular pode ser explicado de pronto por sua habilidade de justapor e confundir binários: “sua espantosa combinação de realismo e visão apocalíptica, desespero e alegria, austeridade e glamour” (MCCARTHY, 1998, tradução nossa). Tsai é hábil em mostrar assim as fissuras, ambiguidades e contradições típicas ao comportamento e aos relacionamentos humanos em tempos críticos, com sensibilidade para afetos dissidentes, prazeres do corpo, esperança de fluidos que se encontrem mesmo em meio a ruínas.

Ocorre que *O Buraco*, a despeito de tematizar uma epidemia, distancia-se do que convencionalmente se toma por “filme de epidemia”<sup>1</sup> em muitos aspectos: em vez de mirar um grande cataclisma global, observa as particularidades de pequenas rotinas afetadas pela crise. Além disso, recusa a hipervelocidade das fugas pela sobrevivência típicas desse tipo de filme, priorizando a imobilidade e a restrição espacial, dando a ver

“outro aspecto de um surto viral: aquele em que nós nos sentamos em nossas casas e o

<sup>1</sup> O filme *Contágio* (*Contagion*, 2011, Steven Soderbergh), por exemplo, atingiu surpreendentes índices de locação e download em plataformas digitais com a eclosão da pandemia, o que certamente diz algo sobre o atavismo da curiosidade mórbida ou do prazer masoquista globalizado (cf. KARLAMANGLA, Soumya. “How the makers of ‘Contagion’ saw an outbreak like coronavirus coming”. *LA Times*, 11 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/coronavirus-contagion-outbreak-accuracy-movie>>. Acesso em: 5 jan. 2021.)

esperamos passar, proibidos de ver outras pessoas até que isso aconteça”

(BENCHETRIT, 2020, tradução nossa).

A experiência espectral, estimulada em outras direções que não as

convencionais das narrativas de luta e fuga, destaca-se pela sensação da passagem do tempo, materializado em longos planos-sequência. Não sem razão, o cinema de Tsai costuma ser alinhado à tendência do *slow cinema* (cf. LIM, 2014; JAFFE, 2014; DE LUCA, JORGE, 2015; ÇAĞLAYAN, 2018). Nesse tipo de filmes, o prolongamento do plano lento, silencioso, detido sobre o espaço ou pequenas ações cotidianas, ativa no espectador uma percepção de si e do ato de ver diante da persistência da imagem que constituem uma noção física do tempo.

Nesse contexto, o desejo de ver e ser visto, bem como a fome do contato físico, ficam evidentes. Ver, em um sentido háptico, é um modo de tocar as superfícies das coisas, dos corpos humanos e animais, dos lugares. Para Laura Marks (2000, 2001), a experiência de visão háptica, ou tátil, abrirá a percepção para uma escuta que também seja háptica, em uma dimensão imersiva, focada na construção de um ambiente em torno do espectador que envolva o seu corpo por completo. A presentificação que se dá pelo olhar e pela escuta – essas modalidades pouco assumidas do toque – é então desejada até os cataclismas da fantasia *camp* em *O Buraco*. Assim, em meio à lentidão e ao prolongamento do cotidiano alinhados ao *slow cinema* irrompem números musicais que parodiam fantasias amorosas melodramáticas, com uma estética *kitsch*, mas também nostálgica e lírica, ao empregar as canções românticas de Grace Cheng (Ge Lan), cantora e atriz cantonesa muito popular em filmes de Hong Kong nas décadas de 1950 e 1960, produzidos pelo segundo maior estúdio do país na época, o Motion Pictures and General Investment Co. Ltd. (MP&GI), fundado em 1956 e em processo de decadência a partir de 1964, ficando atrás somente do Shaw Brothers (MA, 2014, p. 126).

A presença desses números, para além de uma primeira leitura convencional que os situa em uma zona de deboche e contraste em relação ao demais do filme, podem ser lidos como uma forma de prestar homenagem ao passado, além de fazerem emergir complexas questões de gênero, nacionalidade, normatizações e outros aspectos políticos relevantes à discussão que aqui nos interessa – a propósito da capacidade material do corpo queer de gerar instabilidades na ordem, desde um microcosmo subjetivo até os limites da máxima globalidade.

A complexidade das performances musicais é bem pontuada por Jean Ma (2014), que analisa como, por meio do recurso à intertextualidade, várias referências são reapropriadas por Tsai em sua obra de modo geral, como um gesto que tomamos por

queer. A queerness contida no camp, secundarizada em muitas análises, deve se deslocar para o centro de importância (MA, 2014, p. 127). Pensando o camp como uma forma de confundir hierarquizações entre alta e baixa cultura (SONTAG, 2018), podemos aproximá-lo do gesto “queerizador” de Tsai, que recorre a fontes reconhecíveis em círculos mais eruditos e mais populares, por vezes os primeiros sendo priorizados nas análises em detrimento dos últimos (MA, 2014, p. 125). Nestes se encontram a pornografia, os gêneros populares chineses, o melodrama hollywoodiano etc.

Tal “queerização” é uma forma de apropriação típica da sensibilidade queer, uma forma de resistência política pela via da ressignificação de conteúdos que são, por vezes, utilizados pela ideologia dominante com propósitos normativos. Jean Ma observa como a própria figura de Grace Chang é ressignificada em *O Buraco*, permitindo que se lance uma nova luz sobre sua personalidade, tida como liberadora para as mulheres da época, mas que pode ser lida como reiteração de convenções com o intuito de criar um modelo ideal de mulher chinesa (MA, 2014, p. 134).

As referências de Tsai vão desde a *nouvelle vague* – com citações diretas ao clássico da cinefilia *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959, François Truffaut) em *Que horas são aí?*, com presença de Jean-Pierre Léaud neste e em *Visage* –, passando pelo *wuxia*, ou “filmes de capa e espada”, como *Dragon Gate Inn* (*Longmen Kezhan*, 1967, King Hu), retomado em *Goodbye, Dragon Inn*, além de incursões no horror, com elementos diluídos em filmes como *Que horas são aí?*, em que Hsiao-Kang teme o fantasma do pai e portanto resolve urinar em uma sacola plástica dentro de seu quarto escuro, e *Goodbye, Dragon Inn*, com presenças fantasmagóricas em uma última sessão de cinema.

*O Buraco* também incorpora elementos do horror e da ficção científica, como veremos detidamente em frames mais à frente, para além da lida com a comédia física e o musical, mais que evidentes. As interações das personagens com o espaço, muitas vezes cômicas ou até cartunescas, remetem aos movimentos que combinam dança, fuga e perseguição, por exemplo, em Jerry Lewis (MA, 2014, p. 135), e as expressões de Lee Kang-Sheng guardam algo da impassibilidade tragicômica e melancólica de Buster Keaton.

Para Jean Ma, a filmografia de Tsai seria como uma “fragmentária *histoire du*

*cinéma*” (MA, 2014, p. 123), o que teria a ver com a própria trajetória cinefílica de Tsai, que quando criança em Kuching, na Malásia, ia diariamente ao cinema com os avós, único entretenimento disponível, onde conheceu filmes comerciais de Hollywood e Hong Kong (MA, 2014, p. 124). Assim, dois aspectos emergem: a cinefilia pessoal e a memória cultural coletiva, bases para a obra de Tsai. Talvez seja essa a dupla primordial, da qual todas derivam *cinematograficamente*. Confundi-la será uma tarefa queer. Leremos assim o empenho de Tsai em toda sua obra e também nas leituras feitas da mesma.

A análise que Martin (2005) faz de Tsai permite localizar, por exemplo, o par íntimo/público em ação para iniciar a discussão sobre a preponderância dos paradoxos no cinema do diretor, que se desdobram em outros pares: local/global, experiência íntima/mundo público, Oriente/Ocidente, nacional/transnacional, comentário social/experimentação estilística (MARTIN, 2005, p. 83). A afiliação queer dos estudos do curto-circuito dessas oposições, à qual buscamos nos somar, é uma das linhas de estudo principais a respeito da obra de Tsai (MARTIN, 2005, p. 85), tornando clara a falência das purezas identitárias e da coerência do sujeito e da obra, em que estético e político se sobrepõem.

Em *O Buraco*, tal borramento de fronteiras se opera em uma série de níveis: fantasia/realidade, distopia/utopia, corpo/espço, dentro/fora – *chiaroscuro* fantasmagórico que mistura comédia, musical, horror, sci-fi, melodrama, pornografia e filme de arte em uma experiência física intensa. É correto dizer que ele é tudo isso e nada disso ao mesmo tempo, produzindo no rescaldo do absurdo a sua máxima expressividade. Na lentidão há absurdidade tanto quanto no silêncio, mas parecerá proveitoso pensar todas essas qualidades sem o lastro do maniqueísmo comum. O que gostaríamos de dizer é que por vezes as interpretações do filme quase tombam em direção ao moralismo quando consideram uma das dimensões “positiva” e outra “negativa”, como se a utopia consistisse necessariamente nos números musicais hiperbólicos, e como se a transparência da expressão dos sentimentos possibilitada por esse tipo de cena fosse preferível à não-verbalidade de outras trocas afetivas.

A relação entre o homem e a mulher no filme se dá em intercâmbios de fluidos impronunciáveis – como quando Hsiao-Kang urina na pia e Yang o escuta; ou quando ela despeja inseticida em seu apartamento e o cheiro invade a sala de cima através do buraco; ou ainda quando se olham em silêncio na área dos fundos; ou um copo d’água estendido

como a última fonte de esperança. Parece-nos que os jogos de repulsão e atração entre os personagens ao longo do filme, mais que uma expressão meramente negativa da hierarquia masculino-feminino, abala essas mesmas definições em um lugar mais subterrâneo. Por exemplo: que Yang Kuei-Mei esteja embaixo e Lee Kang-Sheng em cima... essas posições são tão instáveis quanto o solo de Taipei<sup>2</sup>. Lembremos que em *Vive L'Amour* (1994) era Lee quem estava sob a cama sobre a qual Yang se satisfazia sexualmente. Em *O Buraco*, se ela é frustrada nesse aspecto, também isso não deve ser levado tão a sério.

Gostaria de sugerir que os desencontros cômicos entre os dois podem ser encarados na chave do *screwball comedy* às avessas, sem toda a velocidade das disputas verbais. Aqui, tudo está contido em gestos não muito grandiloquentes, mas sem dúvidas expressivos. Ingerir e excretar, olhar e escutar, dormir e sonhar: são movimentos para dentro e para fora de corpos animais, humanos, concretos e plásticos. Os personagens interagem com todos eles: Hsiao-Kang procura diariamente o gato de rua no mercado subterrâneo para alimentá-lo e acarinhá-lo, primeiro gesto de afeto que dispensa verdadeiramente neste filme; Yang dança com o extintor, erotizado/romantizado; o próprio prédio, afinal, é corporificado com a mesma desordem que os seres humanos, oferecendo orifícios tumescidos à contemplação e ao toque.

No ambiente hostil da epidemia (ou pandemia), pequenos movimentos são hiperbolizados pelas sensibilidades afetadas, podemos comprová-lo bem por nós mesmos. Um pequeno buraco pode crescer até que caiba um pé, uma perna ou um corpo inteiro. As fantasias do encontro são múltiplas e a inventividade humana pode muito na caça de afetos. Talvez, para vivermos melhor nestes tempos, devêssemos interromper a valoração negativa de coisas como a solidão ou o silêncio, não arrastados em termos de solidão ou incomunicabilidade (aos quais se tende a pespegar distâncias ruins).

<sup>2</sup> A partir das décadas de 1970 e 1980, com a acelerada modernização de Taipei e seu consequente crescimento populacional, uma série de problemas urbanos se tornaram evidentes, como excesso de lixo, questões relacionadas ao abastecimento de água (excesso, falta, contaminação) e até mesmo o afundamento do solo com o grande aumento do número de prédios (cf. TRICE, 2005, p. 258).

Para vivermos melhor poderíamos conviver de outro modo com as fantasias e com os fantasmas, que tudo se trata de um ponto de vista. Quando se assume que a ascensão da mulher ao apartamento do homem no final de *O Buraco* seja um gesto de salvação,



poderíamos também questionar se ele não seria a condenação de ambos – não sabemos como a contaminação se dá de fato; as dúvidas a tudo abrem. Ainda assim, se a morte for a consumação da passagem do tempo, poderíamos então também a ela ressignificar?

## II. *The Deserted*: fantasmas

Quando a necropolítica destina à soberania não apenas o domínio sobre quem deve viver mas também sobre quem pode morrer (MBEMBE, 2018), então temos um problema grave. Na epidemia/pandemia, sabemos bem a quem a precariedade destina o maior número de jazigos. E quais deles têm cruzes, quais têm adornos de ouro e quais são apenas buracos na terra, sem inscrições e tampouco fotografias. Quais são os fantasmas que ficam, e quais os que somem?

*The Deserted* (家在蘭若寺, 2017) fala sobre fantasmas que ficam, sobre nós que ficamos parados pelos cantos esperando. Experiência em Realidade Virtual (VR) de Tsai Ming-Liang, traz-nos desta vez à presença de Hsiao-Kang em uma nova mídia, como a materialização definitiva dos devaneios do novo milênio – que já nos assoma tão velho. Nessa realidade somos inseridos inicialmente junto à companhia de sua mãe (Lu Yi Ching), fantasma ou memória presentificada. Aqui, o desejo de contato físico que toda a obra precedente de Tsai parece ter levado à máxima tensão, atinge um novo patamar de radicalidade ao efetivamente nos posicionar *dentro* de seu espaço.

Sobre a criação da sensação de um espaço crível na realidade virtual, Tsai afirma:

A essência da VR deveria ser a criação de um espaço diferente que, com a entrada dos espectadores, parecesse real. Deveria ser um espaço que você pudesse observar mais livremente e de diferentes modos. Na minha opinião, pensar que a VR é uma mídia estritamente dinâmica pode subestimar seu potencial. Então meu pensamento inicial era na verdade como fazer o espectador não sentir a necessidade de ficar se movendo ao redor. Eu quero que os espectadores reexaminem esses pressupostos comuns. Claro que eles ainda podem se mover livremente ao redor, mas gradualmente vão parar de fazer isso apenas por fazer, mas com propósito.” (SU, 2017).

A espacialidade, tida por Hsu (2007) como a maior obsessão de Tsai, a ponto de se dizer que sua filmografia pode ser vista como uma “antologia de espaços fechados” (HSU, 2007, p. 137), alcança com a realidade virtual um poder de imersão que nos

permitirá rever aspectos da corporeidade na obra do diretor em sua relação com a fantasmagoria. Os fantasmas de corpo presente, comuns na filmografia de Tsai, além de estarem novamente corporificados nesta experiência, levam-nos a nossa própria fantasmagorização. Explico: usamos o “capacete” da VR, aparato com óculos e fones de ouvido que nos faz sumir – pois quando olhamos para baixo, para onde o nosso corpo deveria estar sentado em contemplação, vemos um canto vazio do cômodo. Nós *não estamos* na cena. Somos o fantasma que observa outros fantasmas.

O primeiro sobressalto nesse sentido, que nos escancara à percepção da presença fantasma mais codificada no VR é a aparição da segunda personagem feminina da história, uma noiva (Chen Shiang-chyi). Enquanto observamos o trabalho de Hsiao-Kang na plantação, é quase imperceptivelmente que ela se infiltra por trás: depois que a ação se demora demais sobre o protagonista, o olhar começa a percorrer a paisagem e não demoramos a procurar o que pode haver às nossas costas, e é então que a vemos. Ela está parada em uma janela da casa, com um longo vestido branco. O arrepio dessa visão confirma uma suspeita – esse prédio é habitação de seres estranhos. Queer, digamos.

O fantasma é um retorno do passado no presente, um elemento disruptivo das temporalidades rígidas. Para Dudley Andrew (2015), devido à modernização acelerada de diversos países asiáticos em especial nos anos 1980 levou a um apagamento traumático da memória, em que a tradição é substituída pela urgência do consumo capitalista. Assim, recalques retornam na forma de assombros, e no cinema isso se manifesta com as figuras fantasmagóricas femininas que muitas vezes remetem a relações de opressão de um passado rural – o exemplo mais conhecido é a personagem Sadako, de *O Chamado* (ANDREW, 2015, p. 117-118).

O fantasma é político e queer, na medida em que também desafia as fronteiras que a fantasia anteriormente abalou: “O fantasma é a figura emblemática nesta concepção de cinema: ele é fantástico, artificial, irreal, porém, permanece presente como qualquer outra coisa na imagem; ele paira entre o real e o falso, entre o material e o etéreo” (TWEEDIE, 2015, p. 282).

### **III. Coda – Days: fantas\_as**

Não é como se fosse possível, depois de analisar *The Hole* e *The Deserted* a partir da perspectiva do presente pandêmico, deixar de lado a tentação de comentar algo sobre *Days*, último filme de Tsai até o momento, lançado no fatídico ano de 2020, justamente. Obra tramada por retornos, rimas, ecos fantasmagóricos, aqui uma vez mais reconheceremos a chuva, o copo d'água, o corpo sensível de Lee Kang-Sheng disposto a explorar novos desejos na cidade global depois do fim do mundo. Se pensarmos a filmografia de Tsai como o ciclo de transmigrações que ela sugere, podemos imaginar que o mundo efetivamente acabou em *O Buraco*, deixando vestígios mnemônicos em espaços de ruínas em *The Deserted*, e o que vemos então em *Days* já é depois de depois: o mundo acabou, recomeçou, e pode ser que acabe novamente qualquer dia desses.

Cada analista parece eleger um par sobre o qual se deter: a hierarquização masculino-feminino (CHANG, 2008); a alternância entre autoria e referência na obra de Tsai (LIM, 2007); a intertextualidade como afiliação artística e exercício reflexivo de gêneros (MA, 2014); o lugar e o espaço nas teorias fenomenológicas e construtivistas, entre a epistemologia e a ontologia (GANJAVIE, 2012); as dissociações entre corpo/voz, público/privado, fora/dentro, sonho/realidade (TYUSHOVA, 2014); a permanência e o desaparecimento (MELLO, 2013). Por certo também escolhi o meu – fantasias e fantasmas. Também é verdade que muitos desses autores encontram, no colapso desses binários, rotas de fuga ou terceiros caminhos, curvas do rio: uma quarta margem ou novos conceitos, como “transmodernidade” (DUSSEL apud TRICE, 2005), “imagem cristal” e “ilusão objetiva” (DELEUZE apud TYUSHOVA, 2014), “mundos públicos íntimos” (MARTIN, 2007), “multidisciplinaridade” (GANJAVIE, 2012); o “(des)encantado” no animismo (BORDELEAU, 2015). Talvez eu quisesse inventar fantas\_as. Tênuo o underline que os une e separa. É nessa pequena diferença que reside toda a perturbação provocada pelo *unheimlich* de Freud, apenas um pouco desviante do familiar, ou ainda o “abjeto” de Kristeva, diante do qual não podemos decidir entre o desejo e a repulsa. São movimentos epistemológicos similares em direção a uma compreensão não-binária da realidade, que não apenas cruza as fronteiras, como ameaça derrubá-las.

### **Referências bibliográficas**

AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

ANDREW, Dudley. “Cidades fantasmas”. MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

BENCHETRIT, Jenna. “Intimacy and Isolation in Tsai Ming-Liang's 'The Hole'”. *Film School Rejects*, 7 mai. 2020. Disponível em: <[filmschoolrejects.com/tsai-ming-liang-the-hole/](http://filmschoolrejects.com/tsai-ming-liang-the-hole/)>. Acesso em: 5 jan. 2021.

BORDELEAU, Érik. “Cinema taiwanês (des)encantado, crença esquizoanalítica e a realidade do animismo”. MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

BUCHAN, Noah. “Interview: Film’s death and resurrection” . *Taipei Times*, 2010.

BURNS, Sean. “Tsai Ming-Liang’s 1998 Romance ‘The Hole’ Might Be The Best Film About Life Right Now”. WBUR – The ARtery, 11 set. 2020. Disponível em: <[wbur.org/artery/2020/09/11/tsai-ming-liang-the-hole-review](http://wbur.org/artery/2020/09/11/tsai-ming-liang-the-hole-review)>. Acesso em: 6 jan. 2021.

ÇAĞLAYAN, Emre. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave Macmillan, 2018.

CHANG, Justin. “‘The Hole,’ a 1998 film set during a pandemic, makes a welcome return”. *LA Times*, 13 set. 2020. Disponível em: <[latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-09-13/the-hole-review-tsai-ming-liang-pandemic](http://latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-09-13/the-hole-review-tsai-ming-liang-pandemic)>. Acesso em: 4 jan. 2021.

CHANG, Kai-man. “Gender hierarchy and environmental crisis in Tsai Ming liang's The Hole”. *Film Criticism*, vol. 33, no. 1, 2008.

DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. London/New York: I.B. Tauris, 2014.

\_\_\_\_\_. “Sensory everyday: Space materiality and the body in the films of Tsai Ming-Liang”. 2011.

\_\_\_\_\_. “Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo”. MELLO, Cecília. (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas. (Orgs.). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2015.

GANJAVIE, Amir. “Representation of Space/Place in Tsai Ming Liang’s The Hole”. *Cross-Cultural Communication*, 8:3, p. 37-45, 2012.

GORFINKEL, Elena. “‘To extend into the beyond’: on Tsai Ming-liang’s late digital style”. *Sight & Sound*. 22 abr. 2019.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. CEPE, 2020.

JAFFE, Ira. *Slow movies: countering the cinema of action*. Wallflower Press, 2014.

LIM, Song Hwee. *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawaii Press, 2014.

\_\_\_\_\_. “You must believe there is an author behind every film: An interview with Tsai Ming-Liang”. 2011.

LOPES, Denilson. “Por uma nova invisibilidade”. *E-misférica*, 4:2, nov. 2007. Disponível em: <[http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42\\_pg\\_lopes.html](http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_lopes.html)>. Acesso em: 6 jan. 2021.

MA, Jean. “Delayed voices: Intertextuality, music and gender in The Hole”. *Journal of Chinese Cinemas*, 5:2, p. 123-139, 2011. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/ccc/article/view/j.ccc.1923670020120803.1199>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. “O cinema assombrado”. MELLO, Cecília. (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP,

2015.

MARTIN, Fran. "Introduction: Tsai Ming-Liang's intimate public worlds". *Journals of Chinese Cinema*, v.1, n. 2, 2007.

\_\_\_\_\_. "The European Undead: Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria". *Senses of Cinema*, 2003. Disponível em: <[http://www.sensesofcinema.com/2003/feature/articles/tsai\\_european\\_undead/](http://www.sensesofcinema.com/2003/feature/articles/tsai_european_undead/)>. Acesso em: 6 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. "Wild Women and Mechanical Men: A Review of The Hole". *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*. Issue 4, set. 2000. Disponível em: <[intersections.anu.edu.au/issue4/holereview.html#t5](http://intersections.anu.edu.au/issue4/holereview.html#t5)>. Acesso em: 7 jan. 2021.

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

\_\_\_\_\_. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2002.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCCAN, Ruairi. "Tsai Ming-liang's The Hole is one of the great films about living in isolation". *Little white lies*, 22 mar. 2020. Disponível em: <[lwlies.com/articles/the-hole-tsai-ming-liang-living-in-isolation/](http://lwlies.com/articles/the-hole-tsai-ming-liang-living-in-isolation/)>. Acesso em: 4 jan. 2021.

MCCARTHY, Todd. "'Eternity' cops Cannes Palme D'Or". *Variety*, 25 mai. 1998. Disponível em: <<https://variety.com/1998/more/news/eternity-cops-cannes-palme-d-or-1117471199/>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

MELLO, Cecília. "Permanência e Desaparecimento: A Cidade e o Cinema de Tsai Ming-liang". *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 2, n. 3, jan.-jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/112.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. "Entrevista com Tsai Ming-liang". *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos*

de Cinema e Audiovisual, ano 2, n. 3, jan.-jun. 2013b. Disponível em:  
<<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/e13.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999.

SONTAG, Susan. “Notes on ‘Camp’”. Penguin Classics, 2018. Disponível em:  
<[http://bitmag.com.br/Sontag\\_Susan\\_1964\\_Notes\\_on\\_Camp.pdf](http://bitmag.com.br/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2021.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer – seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SU, Zhuo-Ning. “Tsai Ming-liang on Confronting Death in ‘The Deserted’ and the Future of Virtual Reality”. *The Film Stage*. 8 set. 2017.

TRICE, Jasmine Nadua. “Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-Liang’s *The Hole*”. *Asian Cinema*, 2005.

TWEEDIE, James. “Assombrando Taipei”. MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

TYUSHOVA, Elena. “The Hole by Tsai Ming-liang or Crystallizing Utopia in Dystopia”. *Ekphrasis*, pp. 206-216, 2014.

VIEIRA JR., Erly. “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo”. MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

\_\_\_\_\_. “Em busca de um cinema queer asiático”. MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

\_\_\_\_\_. “Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência”. *Contemporânea - comunicação e cultura*, v.16, n.01, p. 168-182, jan-.abr. 2018.