

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 18, jan-jun/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Terra e terror em
Phase IV, de Saul Bass**
Juliana Fausto

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass

Os anos 1970 foram palco de uma onda de filmes do gênero eco-horror, dos quais se destaca *Phase IV* (1974), único longa-metragem dirigido por Saul Bass. O filme é tomado no artigo como um experimento diante da interpelação de povos não-humanos, no caso, as formigas, à humanidade, representada pelo discurso científico. Tendo em vista a atual catástrofe ambiental, propõe-se que o cinema seja um lugar privilegiado para o desenvolvimento de um aparato mítico-real capaz de lidar com o fim do mundo humano.

Palavras-chave: Saul Bass – eco-horror – Chthuluceno – extra-humanidade – formigas

ABSTRACT

Earth and Horror in Saul Bass' *Phase IV*

There was a wave of eco-horror movies during the 1970s, among which *Phase IV* (1974), the only feature film ever directed by Saul Bass, stands out. The film is taken, in this paper, as an experiment on the interpellation of mankind, represented by scientists, by non-human peoples, in this case, ants. In view of the current environmental catastrophe, it is proposed that cinema is a privileged place to the development of a mythical-real apparatus capable of dealing with a possible end of the human world.

Keywords: Saul Bass – eco-horror – Chthulucene – extra-humanity – ants

FAUSTO, J. “Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass”.
In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 18 (jan-
jun/2016), pp. 124-141.

DOI: [10.22409/1981-4062/v18i/222](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v18i/222)

Aprovado: 14.02.2016. Publicado: 03.07.2016.

© 2016 Juliana Fausto. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 14.02.2016. Published: 03.07.2016.

© 2016 Juliana Fausto. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Esta é uma batalha de vida e morte, mas a fronteira entre ficção científica e realidade social é uma ilusão de ótica.

Donna Haraway

A humanidade tem um encontro marcado com o destino no espaço exterior, alguns predisseram. Bem: nós já estamos viajando no espaço – esta é a galáxia, bem aqui.

Gary Snyder

Terra mal-assombrada

Phase IV é um filme dirigido em 1974 por Saul Bass, escrito por Mayo Simon e produzido pela Paramount. A essa altura, Bass já era aclamado como designer, tendo revolucionado os créditos de abertura de cinema em obras como *O homem do braço de ouro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Anatomia de um crime* (*Anatomy of a Murder*, 1959), *Psicose* (*Psycho*, 1960), *Onze homens e um segredo* (*Ocean's Eleven*, 1960) e muitos outros. Em *Psicose* ele foi responsável não apenas pela abertura, mas fez o *storyboard* da celeberrima cena do chuveiro; em 1969 chegou a ganhar um Oscar de melhor curta de documentário por *Why Man Creates* (1968), sobre a criatividade humana.¹ Nada disso, entretanto, foi suficiente para evitar que *Phase IV*, seu longa de estreia, fosse um fracasso retumbante. Bass voltaria a dirigir, agora com sua mulher, Elaine Bass, ainda três curtas, *Notes on the Popular Arts* (1978), *The Solar Film* (1980), sobre os benefícios da energia solar, e *Quest* (1983), baseado em um conto de Ray Bradbury. Outro longa-metragem, jamais.

A década de 1970 viu proliferar o gênero *eco-horror*, desde o favorito de Deleuze, *Calafrio* (*Willard*, 1971), que dizem ter sido o filme que alavancou a onda, a fitas como *A invasão das rãs* (*Frogs*, 1972), *Tubarão* (*Jaws*, 1975), *Grizzly, a força assassina* (*Grizzly*, 1976), *A fúria das feras atômicas* (*The Food of the Gods*, 1976), *Orca, a baleia assassina* (*Orca*, de 1977), *Animais em fúria* (*Day of the Animals*, 1977) e *Um longo fim de semana* (*Long Weekend*, 1978), entre muitas outras. A premissa era sempre mais ou menos a mesma: a humanidade vai longe demais no trato com a natureza – seja por meio de experimentos, os nucleares sendo ainda os favoritos da época, mas também pela objetificação; enfim, pela *hybris* humana, embora possa acontecer só de alguém ter ido aonde não foi chamado – e sofrer as consequências. É a terra tornada inóspita, contra os homens; a natureza contra a cultura na forma de guerra de destruição. Ou ainda: a Terra como uma grande casa malassombrada, hiperbólica e inescapável, seus espíritos vingativos agindo contra a humanidade cuja civilização foi erguida por sobre um grande cemitério.

Dentre os diversos aspectos que a batalha da natureza contra o homem pode assumir, há o subgênero insetos, dentro do qual se encontra a específica categoria “filme de formiga”. Depois do clássico de 1954 *O mundo em perigo* (*Them!*), em que formigas mutantes gigantes ameaçam os humanos², houve pelo menos mais três, todos nos anos

de 1970. Entre eles, *Phase IV* é o único do grupo, ousado afirmar, que passa longe do caráter de *exploitation* – basta pensarmos em obras como, por exemplo, *O ataque das formigas* (*It Happened on Lakewood Manor*) e *O império das formigas* (*Empire of the Ants*), ambos de 1977, o último adaptado da obra de H.G. Wells e com Joan Collins no elenco. Mais do que a esses, *Phase IV* é mais aparentado de um estranho filme de 1971, *A crônica de Hellstrom* (*The Hellstrom Chronicle*), de Walon Green e Ed Spiegel, que ganhou o Oscar de melhor documentário na premiação do ano seguinte; ironicamente, o filme não é um documentário, mas inclassificável em termos de gênero, híbrido de imagens documentais, textos científicos, anúncios de fim do mundo e ficção científica. Nele, um entomólogo, o fictício doutor Hellstrom, por meio de uma série de impressionantes imagens da vida de insetos, explica por que estes sobreviverão aos humanos na *struggle for life* darwiniana. “É um erro de arrogância igualar tamanho e importância”, ele nos diz, minutos antes de profetizar: “Vou lhes dizer de uma vez, vou lhes dizer de modo simples, vou lhes dizer em termos que ninguém gosta de ouvir: se alguma espécie vivente há de herdar a Terra, não será o homem”. A ação destrutiva dos homens não fica de fora; Hellstrom, evocando talvez *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson, clássico livro de 1962 que detalhava os efeitos danosos do uso indiscriminado de pesticidas, lembra como a pretensão de dominar a natureza, por seus efeitos inesperados, pode se voltar contra a espécie:

Ao lutar contra os insetos, nós nos matamos, poluímos nossa água, envenenamos a vida silvestre, impregnamos nossa própria carne com toxinas mortíferas. Os insetos se tornam imunes, nós somos envenenados. Ao lutar contra um intelecto superior, passamos a perna em nós mesmos.

Em *The Hellstrom Chronicle*, embora a voz seja a do cientista, as grandes estrelas são os insetos, filmados pela primeira vez como vedetes de cinema. Quem operou a façanha foi Ken Middleham, um fotógrafo responsável até ali por fotos e documentários da *National Geographic*, entre outros. Middleham, um apaixonado pelo mundo em miniatura dos insetos e do tempo vagaroso das plantas, montou um verdadeiro laboratório no porão de sua casa, onde construía máquinas para filmar e fotografar em *time-lapse* esses universos que costumam passar despercebidos. Entre suas realizações, há muitas sequências de borboletas saindo do casulo, flores desabrochando e sementes brotando. Um mestre também do espaço, Middleham era capaz de, trabalhando com quase nada de profundidade de campo, manter uma cabeça de formiga, por exemplo, em foco, enquanto essa caminhava para dentro do quadro. Depois do sucesso de *The Hellstrom Chronicle*, ele voltaria a trabalhar algumas vezes no cinema – em *Cinzas no Paraíso*, (*Days of Heaven*, 1978), de Terrence Malick, as sequências da grama crescendo são suas – uma delas, justamente, e finalmente, explicando o parentesco entre os filmes, em *Phase IV*.

Se *Phase IV* e *A crônica de Hellstrom* são comparáveis, não é pelo discurso ou pelo tema, mas pela presença, em ambos, da câmera mágica de Middleham. Para além dela, o filme de Saul Bass é muito mais complexo e menos sensacionalista que o de Green e

Spiegel, uma impressionante viagem visual alimentada de darwinismo-terror popular cuja abertura já mostra as intenções dos realizadores: “A Terra foi criada não com uma doce carícia de amor, mas com a violência brutal do estupro”. Trata-se, ainda, de *exploitation*, eco-horror, mesmo que experimental: humanos não passarão!

Antenas articuladas

Phase IV, surgido nesse contexto, é descrito em sinopses até hoje, quando se as procura, como um filme sobre formigas superinteligentes dominando o mundo/contra a humanidade. A Paramount achou que a melhor estratégia seria publicizá-lo como mais uma obra da onda *man versus wild*. O texto no poster que, frise-se, não é de Saul Bass, diz: “O dia em que a terra se tornou um cemitério! Invasoras vorazes controladas por um terror no espaço... ordenadas a aniquilar o mundo!” Embaixo do título do filme, um último *slogan* desesperado: “Quando não se pode mais gritar!” Como último arremate para deixar o filme mais palatável, procedeu-se a uma remontagem cortada de seu final. E, assim envernizado, *Phase IV* entrou em cartaz apenas para conhecer a ruína.

Não é difícil, uma vez que assiste ao filme, entender o motivo: ele não tem nada a ver com o pôster ou com as *taglines* apelativas; tratou-se, em resumo, de uma venda enganosa. Quem ia ao cinema esperando ver uma fita de formigas assassinas tomadas como monstros terríveis, uma fita recheada de cenas de luta, espetacular, certamente saía desapontado. Embora contenha diversos elementos em comum, inclusive seu suposto tema, com os outros filmes de eco-horror – e ainda que se procure e possa encaixá-lo aí, *Phase IV* só cabe no gênero como um elemento esquisito: experimental. E, talvez por isso mesmo, como um lugar privilegiado para explorarmos o tema. Em vez das esperadas cenas de ação – que, quando há, são poucas e se passam na maior parte das vezes entre insetos –, a narrativa demora-se longamente no universo das formigas, onde se chega a observar uma delas fazer luto por uma companheira. Conforme li em um blog enquanto pesquisava sobre o filme, “há nele uma falta de humanidade”, querendo dizer, se bem entendi, que os homens nele são frios ou poucos. Mais que isso, talvez, parece que há poucos humanos sobre a Terra. Há três personagens humanos mais ou menos principais que talvez funcionem como tipos. É certo que não há nenhuma especulação ou profundidade psicológica neles – mas tampouco há nas formigas e, nesse sentido, seria possível aventar que se trata, afinal de contas, de um filme de ação, pois isso é tudo o que acompanhamos de seus *actantes*. Não chega a ser o caso que a sinopse superdifundida seja uma mentira, mas ela é, digamos, redutora.

Com um texto um tanto poético, por sobre imagens do espaço sideral, em que planetas de diâmetro reduzido flutuam, uma narração em *off* explica:

Naquela primavera observamos os fenômenos que estavam acontecendo no céu e nos perguntamos: quais seriam os efeitos finais? Os astrônomos se perdiam em teorias. Engenheiros se concentravam no seu campo magnético variável. Os místicos previam terremotos e o fim da vida na Terra. Quando o efeito realmente aconteceu, passou quase despercebido de tão pequena e insignificante que era a forma de vida que afetou.

Impossível não lembrar de uma frase do doutor Hellstrom: “é um erro de arrogância igualar tamanho e importância”. O narrador então explica que um determinado cientista, o único a prestar atenção nas formigas, notava que essas assumiam um comportamento estranho para a família de insetos, passando a tomar decisões complexas, comunicar-se, travar alianças e destruir seus predadores. “Enquanto isto, o resto do mundo se esquecia do problema”, ouvimos mais uma vez, uma frase que ecoa outra, uma prima distante, vinda do *sci-fi* de Gabriel Tarde, *Fragmento de história futura*: “Como quer que fosse, o público não se preocupava muito com isso, como com tudo aquilo que é gradual e não súbito”.³

A obra de Tarde não ressoa só por esta sentença, mas também pelo lugar da ação: não simplesmente sobre a terra, mas *sob* ela. Assim como no livro de Tarde, é dentro da terra que se desenrolará grande parte da intriga de *Phase IV*. E, conforme pretendo defender mais adiante, também é nesse subterrâneo que se encontra o futuro da humanidade – embora não do mesmo modo que em *Fragmento de história futura*. Voltando ao filme,

Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass · Juliana Fausto

entre as duas falas do narrador (que, mais tarde, ficaremos sabendo ser o segundo cientista), algo impressionante se passa. Do céu, do espaço enorme e aberto, após um fenômeno cósmico em que uma luz azul envolve o planeta, passa-se imediatamente ao mundo subterrâneo e pequenino das formigas. A primeira cena, após o evento espacial, é uma convenção de pequenos artrópodes, cada um com um símbolo diferente na testa. Diferentes clãs-formiga, reunidos em círculo, gesticulam, movem as antenas, põem-se inclusive de pé, fazendo planos. Uma delas acompanha o que parece ser a execução de um plano: depois de visitar galerias repletas de formigas, caminha até outro salão em que há rainhas reproduzindo sem parar. Nesse momento, um estranho diálogo sem palavras humanas se dá, e o campo/contracampo vai se fechando até que tenhamos *close-ups* extremos das duas formigas que culminam com uma geometrização total do quadro, o olho da rainha tomando a tela. Suas expressões intrigam e nos convocam a procurar entender seus *propósitos*. O narrador segue falando sobre uma aliança dos povos-formiga que, reunidos contra seus predadores naturais, começam a causar um “desequilíbrio no ecossistema”. Seriam as formigas em *Phase IV* os extraterrestres dispostos a acabar com a vida humana na Terra? Como na frase do pôster, essas vorazes cumpriam um desígnio aterrorizador vindo do espaço?

Todo esse prólogo, que dura pelo menos sete minutos, não apresenta nada humano a não ser a voz que conta o que se sabe desse lado do mundo. Do espaço sideral para dentro da terra para, finalmente, o deserto, onde se dá a primeira aparição humana, um carro vem pela estrada ardente. Há quase exatos dez minutos, e só então é que duas figuras de homem são vistas pela primeira vez: cientistas emergem do veículo pelas portas laterais – e são logo observados por uma câmera subjetiva de formiga. O filme, a partir daí, vai se dividir em dois cenários principais: de um lado, o laboratório instalado no

Arizona para o estudo do fenômeno entre as formigas no qual vivem o único cientista que foi capaz de levar a sério o acontecimento em curso, o Dr. Hubbs (Nigel Davenport), um pesquisador de matemática e linguagens animais, James Lesko (Michael Murphy), e uma moça local, Kendra (Lynne Frederick), que perde os avós para a fúria dos insetos na única sequência realmente de terror/ação, no sentido mais tradicional dos filmes do gênero.⁴ Vivem os três numa estéril bolha de metal e, à medida que as formigas avançam, procuram se comunicar com elas, destruí-las e, principalmente, sobreviver. O outro cenário, de registro fantástico, é o mundo vivo, fervilhante, populoso e barulhento das formigas: seu objetivo, mais difícil de decifrar, só é revelado ao espectador no fim.

Olhar de formiga

Os verdadeiros habitantes da terra, que vivem na terra, da terra, os terrestres, terráqueos, terrenos, terranos, são as formigas. Os humanos parecem se dividir em dois povos: fazendeiros e cientistas. Os primeiros são mais ligados à terra (plantam, andam a cavalo, etc.), veem os insetos como pragas/inimigos e partem de cara para uma ofensiva, da qual saem perdedores. Os segundos, os cientistas, que oscilam entre planejar um ataque cirúrgico para executar a rainha e estabelecer contato com as formigas, aparecem sempre protegidos por armaduras metálicas (carro, laboratório), como se não pudessem viver no mundo, no espaço aberto, sem esses aparatos.

Retornando à epígrafe, se já estamos na galáxia e pensarmos a luta que se trava como uma luta entre povos, a ideia de Alexandre Nodari exposta no artigo “O extra-terrestre e o extra-humano: notas sobre a ‘revolta cósmica da criatura contra o criador’”⁵ parece muito a propósito. São os humanos os verdadeiros extraterrestres, aqueles que se

Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass · Juliana Fausto

constituem por oposição à animalidade, à natureza, à terra. As formigas, por sua vez, estão no filme no papel de terráqueos, *extra-humanos*: “Se o extraterrestre é o humano projetado cosmicamente, o extra-humano é o terreno projetando o cosmos. Sair do humano é entrar no mundo”.⁶ Nesse caso, literalmente *entrar*. *Phase IV* é um verdadeiro filme de ficção científica espacial, uma guerra de mundos cósmicos, uma batalha intergaláctica – tudo no mesmo planeta (para usar uma fórmula de Marilyn Strathern, trata-se de mais que um mundo, mas menos que dois⁷). Tomando um tema de Bruno Latour em suas Gifford Lectures, trata-se de terranos versus humanos, a “guerra de Gaia”, ou “guerra da Terra”.⁸ A batalha final. E, nessa batalha, como já sabia Macunaíma, “Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens.”⁹ Ou como disse Viveiros de Castro: “Mentira que as máquinas farão guerra aos humanos (*Terminator*, *Matrix*). Serão as máquinas mais os humanos contra os terranos”.¹⁰ Nesse caso, podemos pensar que há uma pequena inversão, pois tratar-se-ia dos terranos fazendo guerra contra os humanos e as máquinas. Se considerarmos, por outro lado, que os humanos vêm fazendo guerra contra os terranos há muito tempo – basta lembrar, no filme, dos poderosos venenos que são lançados contra as formigas, ou mesmo da paisagem terrestre, dominada, domesticada, desertificada, então a união das formigas não é o começo da guerra, mas sua explicitação pela réplica.

De um lado, os humanos com suas máquinas; de outro, as formigas que habitam as entranhas da terra. As formigas, muito mais numerosas (lembro-me de ter lido em um *site* de curiosidades sobre uma estimativa de que os trilhões de formigas que existem, somadas, pesariam a mesma coisa que a população humana¹¹), vencem a batalha. Hubbs, o cientista que pretende destruí-las, fracassa. Cada passo que ele dá é respondido de maneira impactante pelas formigas. A tecnologia humana passa a ser superada pela tecnologia da terra. De observadores, os agora sitiados no laboratório passam a ser observados. Sua soberba é aniquilada pela organização das formigas que, resilientes, obstinadas e abnegadas¹², seguem com o plano de que nada sabemos até o fim. Lesko, o matemático/linguista de animais, procura estabelecer uma comunicação com o formigueiro por meio de desenhos geométricos, segundo ele, um tipo de linguagem universal. As formigas respondem à mensagem, mas ele, sentindo-se “como um rato em labirinto”, isto é, passando de cientista a cobaia, somente consegue interpretar essa resposta como querendo dizer que elas procuram um dos três. Mais tarde, Lesko afirma que conseguiu decifrar a mensagem e que é Hubbs que as formigas querem. A passagem é ambígua, no entanto: não se sabe nem se ele decifrou corretamente a mensagem e muito menos se acredita de fato nisso, já que a revelação surge durante uma discussão com o parceiro.

Kendra, a moça que vivia com os avós na fazenda destruída pelas formigas e a única dos três que acredita/reconhece ter feito mal aos pequenos insetos, toma para si a tarefa de sair da bolha de metal e oferecer-se em sacrifício. Enquanto os dois homens discutem sobre a localização da rainha, ela deixa a cidadela e *pisa com os pés descalços a terra* repleta de formigas. Kendra, mulher, camponesa e não-cientista¹³, é a única a ter

coragem de pisar no chão. Não demora muito até que comece a ter os pés picados e cambaleie por sobre o campo, sob uma luz azul, onde é vista pela última vez (até a sequência final). Lesko, já descrente de tudo, após ter perdido Hubbs para a fúria das devoradoras, resolve sair também, mas o faz vestindo uma roupa como que de astronauta. É quase como se não pertencesse ao planeta por onde caminha: de um uniforme prateado, prossegue lançando um veneno azul no chão. Ele acredita que, caso houvesse tempo – esse é o problema naquele instante: não há mais – uma convivência pacífica teria sido possível: “uma acomodação racional de interesses, um acordo”, e lamenta que as formigas logo dominarão todo o mundo, a única esperança da humanidade sendo o assassinato da rainha. Lesko, com seu desajeitado equipamento tipo escafandro, acaba se atrapalhando e as formigas começam a atacá-lo. Ele então se livra daquilo e segue vestindo apenas uma roupa comum, já com o rosto cheio de picadas. Delirante, crê ter uma chance contra a rainha e encontra, de fato, o buraco-entrada do formigueiro. Lesko, então, finalmente *entra, desce*. E é só aí que o verdadeiro objetivo das formigas é revelado. Kendra ressurgue de dentro da terra, faz uma espécie de chamado/saudação e ele entende: “elas nos queriam” (quem sabe a verdadeira solução do enigma das mensagens). Uma pequena montagem que funde imagens de mulher/homem/formiga/astros é explicada pela voz do linguista, sua última fala no filme – e a última fala do filme: “Sabíamos finalmente que estávamos sendo mudados e tornados parte do mundo delas. Não sabíamos com que propósito, mas sabíamos que elas nos contariam”. Lesko e Kendra entraram em um inexorável devir-terreno. Não houve tempo para a diplomacia (mas, afinal, o que é a diplomacia senão um instituto Ocidental no qual um dos lados impõe códigos de linguagem e comportamento para o outro?), para a boa convivência – de todo modo, não era isso o que desejavam as formigas. Cosmicamente mobilizadas, elas guerrearam contra os humanos, *transformando-os em outra coisa*. Citando Viveiros de Castro, mais vez, a respeito da guerra da Terra: “Mas os terranos ganharão, porque estão lutando em casa”; “E os humanos serão obrigados a se retirar para seus planetas de origem: Paraíso, Milênio, Transcendência e Espírito”.¹⁴

Phase IV é a crônica de um encontro (à maneira forte, deleuziana, como explicita Zourabichvili: “... é preciso admitir que não encontramos no sentido forte senão o não-humano, o inumano”¹⁵) e o fim de um mundo que esse encontro provoca. É certamente o fim da civilização humana – mas talvez não o fim da espécie humana. Quem viu a versão integral, com o final cortado pela Paramount enfim recuperado, sabe que a descida para o mundo das formigas significa uma entrada na terra. A sequência final tal como foi concebida pelo realizador se estende por cerca de 5 minutos a mais do que a versão comercial e não contém a fala de Lesko explicando o que se passara com ele e Kendra. Em vez disso, uma impressionante coleção de cenas psicodélicas significam essa passagem melhor que qualquer discurso com palavras – quem sabe, forçando um pouco, possamos imaginar que a passagem da humanidade para outra coisa, a descida para a terra, é também o fim do império do *lógos*. O final recuperado é uma pequena narrativa que acompanha o casal, que deixou de ser E.T. para ser extrahumano,

Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass · Juliana Fausto

testemunhando de uma só vez todas as fases do experimento cósmico. Seres humanos/extra-terrestres, a princípio confinados em compartimentos fechados, vivendo apartados uns dos outros, praticamente zumbificados, depois correndo por labirintos (“Sinto-me como um rato em um labirinto”, a frase de Lesko, ressoa neste momento) até que finalmente, como por uma epifania, chegam à terra, aos outros na terra, e então silhuetas de sapos pulando são como silhuetas de nadadores, um homem e uma águia (ou falcão) voam juntos, os gêneros se desfazem, uma mulher dá à luz o sol, que vive também dentro de outros. A exuberância das imagens, que poderia representar uma dificuldade de compreensão, não deixa dúvida: trata-se da mudança, na humanidade, operada pelo encontro com as formigas. Trata-se da descida:

Descer é devir-outro, devir-menor, devir-indio. É também sair, com a condição de entendermos que sair não é transcender. Só temos um mundo, mas o mundo não se resume a nós humanos, e menos ainda a nós ocidentais urbanos corporativos globais. Sair é aterrizar. ATERRAR.¹⁶

Fase V: pesquisa translacional sobre o fim do mundo

Se intitulei esta seção de pesquisa translacional, evocando as fases de testes clínicos das quais a quinta constitui justamente uma discussão transdisciplinar a partir dos dados obtidos desde o lançamento da droga/terapia no mercado, não foi por mero gracejo. Também não foi para usar *Phase IV* como *cautionary tale*, à maneira do final de *O mundo em perigo*, mas pelo seu potencial de experimento, do teste real e possível da aliança com o fora. Penso que é possível dizer também sobre o cinema (ou sobre a arte) o que afirma Nodari:

Terra e terror em *Phase IV*, de Saul Bass · Juliana Fausto

Confinadas antropeicamente de modo a proteger a imagem humana do contato com elas, por meio do projeto cosmopolita de “pacificação ontológica”, a aliança entre literatura e animalidade parece se apresentar como a última aventura possível num mundo convertido numa gigantesca “terra sem surpresas”, em que até a catástrofe se tornou hábito. Tomar a sério essa aliança, experimentá-la vitalmente parece ser uma das únicas alternativas em um cenário no qual a imagem do extraterrestre humano parece se converter empiricamente em seu anverso, i.e, em que os homens estão se tornando, de fato, lobos do homem – como demonstram os filmes catastróficos (de *A noite dos mortos-vivos* a *Temps du loup*), cujo valor epistemológico é muito maior do que o dos tratados políticos atuais.¹⁷

Se o caso de um fim do mundo total não permitiria jamais uma “pesquisa translacional” a seu respeito dado que não sobraria nem ninguém e muito menos um mundo, somente a arte é capaz de atualizar essa possibilidade e nos prover, talvez, de um aparato mítico-real para lidar com este horizonte – e agora penso nas questões impostas pelo Antropoceno ou na guerra de Gaia e em como a relação com o Fora impõe-se nelas:

Pois é esse encontro com nosso Fora, com o Fora de nossa civilização atual e do ambiente que a tornou possível e a sustentou durante milênios, que temos por tarefa pensar. Não como um puro exercício intelectual, mas porque desse pensamento (em sentido amplo), do pensamento de todos nós, talvez dependa como vamos fazer essa passagem e que outro mundo é possível “do lado de lá”.¹⁸

No Antropoceno, essa nova época em que a humanidade deixa de ser apenas agente para se tornar uma força geológica, na qual as fronteiras entre história natural e história humana se embaralham¹⁹, época de um “devir-louco generalizado”²⁰ nas palavras de Danowski e Viveiros de Castro e na qual, como aponta Latour, experimentamos uma dificuldade real de conexão e escala²¹, as mundificações da ficção científica abrem virtualidades e possíveis com os quais pensar. Não se trata de mundos e futuros imaginários, mas *da batalha pelo próprio imaginário*²², pelas ferramentas que temos e com as quais podemos/poderemos pensar e agir. Nesse sentido, mais que no Antropoceno, *Phase IV* se inscreveria melhor naquilo que Donna Haraway vem chamando de Chthuluceno, o tempo e as narrativas dos seres ctônicos; a filósofa se inspira não no Cthulhu de H. P. Lovecraft, para ela um misógino deus patriarcal, mas em uma espécie de aranha do gênero *Pimoa* (palavra da língua dos Goshute, um povo ameríndio, que significa “pernas longas”), a saber, *Pimoa Cthulhu*, cujo nome, uma homenagem ao escritor, é modificado por Haraway pela inserção da letra h depois do c de modo a evocar a palavra grega *chthôn*. O Chthuluceno, assim, diz respeito aos “poderes tentaculares terrenos” e, embora “sobrecarregado por gavinhas gregas, emaranha temporalidades e espacialidades inumeráveis e inumeráveis entidades em agenciamentos – incluindo o mais-que-humano, o outro-que-humano, o inumano e o humano-como-húmus”.²³ Não um nome alternativo ou mais apropriado à época, o Chthuluceno²⁴ é o que possibilita a irrupção, nela, de “*inappropriate/d others*” (outros inapropriados/impróprios), para usar um termo que Haraway toma emprestado de Trinh T. Min-ha.²⁵ Por sobre genocídios e entre miríades de fins e começos de mundo, o Chthuluceno é abertura da possibilidade de florescimentos parciais, difíceis e não-

salvacionistas com os outros: “Não estou interessada nem acredito que seja possível haver reconciliação ou restauração, mas estou profundamente comprometida com as possibilidades mais modestas de recuperação parcial e convívio [*getting on together*]”.²⁶

Phase IV, assim, com seu mundo subterrâneo fervilhante de vida, interpelação da humanidade por uma não-humanidade e sua transformação multiespecífica conjunta, pertence ao Chthuluceno ao fabular sobre a “co-habitação com os ctônicos, os sim-ctônicos que devêm uns com os outros e a partir da lama viscosa e da água salgada, em temporalidades emaranhadas que escapam de binarismos como moderno e tradicional”.²⁷ Haraway fala em *becoming-with*, devir-com, conceito haurido de Vinciane Despret²⁸ por diferença ao devir deleuziano. E, de fato, no filme, os humanos devêm formigas-com-cosmos-com-humanos; Kendra e Lesko mudam, e era isso que as formigas, que já haviam mudado *com* um evento cósmico, querem e possibilitam. Eles não se tornam formigas, mas participam de um processo de devir-com, isto é, tornam-se outros com as formigas que haviam se tornado outras. Trata-se da tessitura de uma teia inextricável na qual os participantes não têm mais como se constituir como unidades autônomas por oposição a qualquer categoria previamente definida: “simpoiese em vez de autopoiese”.²⁹

Epílogo: mirmecodiplomacia

A escrita deste texto, que trata de um filme no qual as formigas são os maiores agentes, foi assombrada por Bruno Latour; por exemplo, no caso da sigla ANT, tanto acrônimo de *Actor-Network Theory* (Teoria do Ator-Rede) como formiga, em inglês. É possível, claro, pensar essa teoria com relação às formigas de *Phase IV*, descrever as redes que envolvem e conectam desde o espaço sideral até seu mundo subterrâneo e todos os atores envolvidos.³⁰ Mas há também a guerra, a guerra dos mundos travada entre formigas e humanos, que pode ser entendida como um aspecto da guerra de/em Gaia de que Latour trata em trabalhos recentes³¹ nos quais é sempre enfatizada a importância da diplomacia para a “composição de um mundo comum”. E é aí que, me parece, *Phase IV* aponta para um caminho não explorado. No filme acompanhamos efetivamente a composição do mundo comum – basta lembrarmos da última fala de Lesko, dizendo que ele e Kendra estavam sendo mudados e se tornando parte do mundo das formigas. Não parece haver, no entanto, diplomacia. A aliança é feita à força – para não ser injusta, não tão à força assim no caso de Kendra, mas mesmo ela só se entrega às formigas como último recurso. É também verdade que ela recebe uma formiga em sua cama, conversa enigmática que pode ter a ver com sua posterior decisão. Ou acreditamos que a diplomacia se deu neste breve momento, com Kendra, a única não-cientista, decidindo o futuro da espécie, ou não houve acordo e os humanos, felizes com a mudança apenas depois de ela ter acontecido, foram aterrados à força.

Para compor o mundo comum, que no filme é um mundo mais formiga que humano, foi preciso que os insetos mudassem pelo tal evento cósmico, mas foi também necessário que os humanos mudassem, e essa mudança não veio sem sofrimento. Há uma relação inescapável, em *Phase IV*, entre terra e terror. Terr(or)ambiente. Aterrorar/terrorizar. O que será que quererão os outros de nós (nosoutros) quando/se a hora da negociação chegar?

* **Juliana Fausto é doutoranda em filosofia pela PUC-RIO.**

¹ Dividido em sete capítulos, *Why Man Creates* não procura exaurir os motivos ou sequer explicar por que os homens criam, mas oferece diversas abordagens distintas – embora interconectadas – sobre o ato de criar. O filme não constitui um mito de antropogênese, mas termina com a afirmação de que a vontade de criar, em suas diversas manifestações, revela um traço que reúne toda a humanidade: “E, ainda assim, por entre toda a variedade de expressões humanas, um fio de conexão, uma marca comum pode ser vista. Aquela urgência de olhar de dentro de si para o mundo fora e dizer ‘Eu sou único. Eu estou aqui. Eu sou.’” O filme está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=euh0kEU20V4>

² A frase final do filme é um aviso sobre a desmedida humana na forma de alerta sobre o perigo nuclear, que, nos anos 50, assombrava o mundo tanto pelo seu poder destrutivo como pelo potencial de alteração da vida: “Quando o homem entrou na era atômica, ele abriu as portas para um novo mundo. O que ele pode porventura encontrar neste novo mundo ninguém pode prever”.

³ TARDE, G. *Fragmento de história futura*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p. 25.

⁴ Para ser justa, o golpe final nos avós de Kendra é desferido pela guerra química dos cientistas contra as formigas: tudo começa com um ataque em represália à explosão, por Hubbs, de impressionantes torres de terra que elas haviam construído. O cientista pretendia assim atirar os

insetos e provocar uma reação neles, o que de fato acontece; o casal de idosos foge de casa em uma caminhonete, já tomada por formigas que sabotam o veículo, capota e consegue sair com vida dali apenas para ser vítima, junto com seus algozes, de um veneno amarelo que Hubbs faz chover sobre todos, indiscriminadamente. “Pessoas são mortas às vezes”, ele justifica mais tarde, minimizando o evento.

⁵ NODARI, A. “O extra-terrestre e o extra-humano: notas sobre a ‘revolta cósmica da criatura contra o criador’”. In: *Revista Landa*, v. 1, n. 2 (2013), pp. 251-274. Disponível em <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Alexandre%20Nodari.pdf>. Peter Szendy, em *Kant chez les Extraterrestres*, argumenta em favor de uma articulação entre o juízo de gosto, o cosmopolitismo e os E.T.s desde a questão do ponto de vista: “Nós também e acima de tudo, seguindo uma via em parte aberta por Hannah Arendt, esboçamos uma passagem da estética à política através da cosmologia especulativa: é como se, voltando para trás no tempo de uma cronologia clássica de leitura, a articulação, a ligação, a dobradiça entre a universalidade subjetiva da *Crítica do juízo* e o cosmopolitismo da *Ideia de uma história universal* residisse na visão cósmica da *Teoria do céu*. Como se o *todos-e-cada-um* sobre o qual se orienta o juízo de gosto só pudesse incluir a humanidade como tal por meio de um desvio cosmoteórico pelo *todo-outro* que habita os globos extraterrestres”. SZENDY, P. *Kant chez les Extraterrestres. Philosophictions cosmopolitiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, p. 102.

⁶ *Ibidem*, p. 257.

⁷ Cf. STRATHERN, M. *Partial Connections. Updated Edition*. Oxford: Altamira Press, 2004.

⁸ Para uma discussão sobre essa guerra e as partes em luta, cf. Fausto, J. “Terranos e poetas: o ‘povo de Gaia’ como ‘povo que falta.’” *Landa*, v. 2, p. 165-181, 2013. Disponível em <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Juliana%20Fausto%20Terranos%20e%20poetas.pdf>

⁹ ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1993, p. 25.

¹⁰ VIVEIROS DE CASTRO, E. (@nemoid321). 5/02/2013, 1h50. Tweet (Disponível em <https://twitter.com/nemoid321/status/298428198339870721>). É interessante notar como esse tema se repete no próprio processo de feitura do filme: em uma entrevista de 1980 à revista *Cinefex*, Ken Middleham, aliado das máquinas, explicitou a série de torturas a que submeteu as formigas para que se comportassem da maneira desejada. Graham Edwards comentou em seu blog: “Tendo lido a entrevista, agora sei como colar coisas em cabeças de formigas, o que dar de comer a uma formiga para que ela se torne verde, até como fazer uma se levantar e ficar de pé. Infelizmente, isso envolve enfiar uma agulha no tórax da pobrezinha e ligá-la a um motor elétrico. De acordo com Middleham, ‘uma formiga assim duraria talvez meia hora, por aí – mais se você não acertar nenhuma parte vital do corpo’. As cenas em que movem as cabeças também usam agulhas. Decapitação também. Adoraria saber se se poderia fazer isso hoje em dia. A American Humane Society se importa com formigas? Não faça ideia” (EDWARDS, G. “Revisiting Cinefex (3): Empire, Walter and Phase IV”. 14/06/2001. Blog. Disponível em <http://graham-edwards.com/2011/06/14/revisiting-cinefex-issue-3-december-1980/>). Ele segue observando que, no improvável caso de um *remake* de *Phase IV*, os animais seriam recriados por computação gráfica. O que por um lado parece um alívio ao sofrimento dos insetos, por outro demonstra a total comunhão homem-máquina e o desaparecimento/afastamento cada vez maior dos animais.

¹¹ Segundo o antweb.org, o maior banco de dados on-line sobre formigas, criado pelo biólogo Brian L. Fisher, da California Academy of Sciences, estima-se que haja 10 mil trilhões de formigas no mundo, e que, realmente, somadas, elas pesariam o mesmo que os 7 bilhões de humanos; a diferença é que formiga não é espécie, mas uma família, *Formicidae*, que comporta pelo menos 14 mil espécies e subespécies. De todo modo, essas estimativas podem estar erradas em mais ou menos um décimo, pelo menos. Cf. CZEKANSKI-MOIR, J. “Do ants really have the largest biomass of all species on earth?” Disponível em <http://www.antweb.org/antblog/2010/10/do-ants-really-have->

the-largest-biomass-of-all-species-on-earth-laurie-usa.html. Francis Ratnieks, professor de Apicultura da University of Sussex, em uma entrevista à BBC News, disse que “eu acho que se voltássemos 2 mil anos, certamente as formigas superariam os humanos em peso... Mas aproximadamente na época em que os Estados Unidos se tornaram independentes (1776), ou um pouco antes disso, foi aí que nós humanos nos tornamos mais imponentes em nosso peso que as formigas”. MOORE, H. “Are all the ants as heavy as all the humans”. BBC News, 22/09/2014. Disponível em <http://www.bbc.com/news/magazine-29281253>

¹² Penso, por exemplo, na sequência em que vários indivíduos se sacrificam para levar um pouco de veneno para o formigueiro de modo a produzir uma espécie de vacina para que a rainha pudesse começar a dar à luz formigas resistentes. Ao mesmo tempo, entretanto, o sentido de coletividade não desvaloriza os indivíduos: do genocídio causado por um ataque dos cientistas, os corpos das mortas são levados para dentro do formigueiro e são ocasião da sequência mais emocionante de *Phase IV*: um funeral de formigas.

¹³ Ismar Tirelli Neto observou que Kendra é a única que, no filme, estabelece uma relação com as formigas, evocando o tropo da natureza irracional, *feminina*. Talvez esse tema tenha encontrado sua maior expressão em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, no qual a irrupção da cosmopolita e sexualizada Melanie Daniels (Tippi Hedren) em uma paisagem rural, conservadora, *puritana*, deflagra uma desordem natural, o ataque dos pássaros. Penso que há uma diferença fundamental entre *Os pássaros* e *Phase IV*: aqui não se trata de sexo, a presença de Kendra não está na origem do evento cósmico que causa a mudança nas formigas e ela não é uma figura urbana, cuja própria existência põe uma certa ordenação de mundo em xeque. A relação entre o feminino e a natureza, por oposição ao masculino e ao razoável, se verifica; a maneira como pode ser interpretada, entretanto, é divergente.

¹⁴ VIVEIROS DE CASTRO, E. (@nemoid321). 25/02/2013, 1h50 e 1h54. Tweets. Disponíveis em <https://twitter.com/nemoid321/status/298428320750657536> e <https://twitter.com/nemoid321/status/298429345259724801>. Curiosamente, na sequência em que cortam o deserto de carro, no início do filme, Hubbs e Lesko passam por algumas placas indicando o caminho para um campo de golfe, o Country Club e, finalmente, um outdoor enorme, que toma todo o quadro, um anúncio de empreendimento imobiliário: “Paradise City – more of the good life”.

¹⁵ ZOURABICHVILI, F. “Qu’est-ce qu’un devenir, pour Gilles Deleuze?” Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, p. 10. Disponível em <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>.

¹⁶ DANOWSKI, D. “Katastróphé: o fim e o começo”. Texto da apresentação no Colóquio TERRATERRA (Cúpula dos povos), em 15 de junho de 2012, s/p. Disponível em https://www.academia.edu/5071767/_o_fim_e_o_comeco.

¹⁷ NODARI, A. Op. Cit., p. 252.

¹⁸ DANOWSKI, D. Op. Cit., s/p.

¹⁹ Cf. CHAKRABARTY, D. “O clima da história: quatro teses”. In: *Sopro: Panfleto político-cultural*, n. 91 (julho/2013). Tradução de Denise Bottmann et alii. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n91s.pdf>.

²⁰ DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo porvir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014, p. 25.

²¹ Cf. LATOUR, B. “Waiting for Gaia: Composing the common world through arts and politics”. A lecture at the French Institute, London, November 2011 for the launching of SPEAP. Disponível em http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf.

²² Agradeço a Alexandre Nodari por essa formulação.

²³ HARAWAY, D. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. In: *Environmental Humanities*, v. 6 (2015), pp. 159-165, p. 160.

²⁴ “Insisto ainda em que precisamos de um nome para as forças sim-ctônicas dinâmicas e fluentes e poderes de que as pessoas são uma parte, dentro das quais a fluência está em jogo. Talvez, mas só talvez, e apenas com compromisso intenso e trabalho colaborativo e jogo com outros terranos, o florescimento para agenciamentos multiespécies ricos que incluam pessoas serão possíveis. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno — passado, presente e o porvir”. *Ibidem*.

²⁵ Cf. HARAWAY, D. “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”. In: GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHLER, P. A. (orgs.). *Cultural Studies*. New York; Routledge, 1992, pp. 295-337.

²⁶ HARAWAY, D. “Cosmopolitical Critters: Companion Species, SF, and Staying with the Trouble”. John Coffin Memorial Lecture na School of Advanced Study da University of London. 26 de outubro 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fMIm0SeRRY4> (aos 8'40”).

²⁷ HARAWAY, D.; KENNEY, M. “Anthropocene, Capitalocene, Chthulhocene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney”. In: DAVIES, H.; TURPIN, E. (orgs.) *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015, pp. 229-244, p. 241.

²⁸ Ao narrar a relação de Konrad Lorenz com seus animais e a deles com o seu etólogo, Despret propõe “Em vez de dizer que Lorenz deveio uma gralha-de-nuca-cinzenta, sugiro que Lorenz deveio uma ‘gralha-de-nuca-cinzenta-com-humano’ na mesma medida em que a gralha-de-nuca-cinzenta deveio de certas maneiras um ‘humano-com-gralha-de-nuca-cinzenta’; Lorenz não deveio ganso, [...] ele deveio ‘com um ganso-com-humano’”. DESPRET, V. “The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis”. In: *Body and Society*, v. 10, n. 2/3 (June 2004), pp. 111-134, p. 131.

²⁹ HARAWAY, D.; KENNEY, M. Op. Cit. p, 234.

³⁰ Enquanto pensava nessas questões, li o artigo de Tim Ingold “When ANT meets SPIDER: a social theory for arthropods”, no qual um diálogo é travado entre uma formiga e uma aranha, a primeira falando em nome da teoria de Latour e a segunda, da do próprio Ingold. A aranha diz coisas como “Água e ar não são objetos que agem. Eles são meio material no qual as coisas vivas estão imersas e são experimentados por modo de seus gradientes de correntes, forças e pressão” (INGOLD, T. “When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods”. In: KNAPPETT, C.; MALAFOURIS, L. (orgs.) *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer Science + Business Media, 2008, pp. 209-215, p. 212) e “Atribuir agência a objetos que não crescem ou se desenvolvem, que conseqüentemente não incorporam nenhuma habilidade e cujo movimento não é portanto acoplado à sua percepção, é ridículo” (*Ibidem*, p. 215). Ao fim do texto, ela, de certo modo, “quebra a quarta parede” e revela ser, na verdade, menos um inseto que o mero acrônimo de *Skilled Practice Involves Developmentally Embodied Responsiveness*.

³¹ A preocupação com a questão ecológica tem sido uma constante no pensamento de Latour e, ultimamente, realmente o que o move e pode ser encontrada de modo explícito e contundente nas Gifford Lectures, proferidas no começo de 2013, e em uma série de artigos tais como “Telling Friends from Foes at the time of the Anthropocene”, “War and Peace in an Age of Ecological Conflicts”, “What Language Shall We Speak with Gaia?” etc. A questão da guerra também é levantada em seu último livro, *Enquête sur les Modes d'Existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte, 2012. Grande parte deste material está disponível on-line, em www.brunolatur.fr; para o projeto das investigações sobre os modos de existência, conferir www.modesofexistence.org