

# **Ensaio sobre as Alegorias da Catástrofe: Aceleracionismo, Capitalismo e Ruína em “O Jogo da Guerra”**

Rodolfo B. de M. L. da Costa

Lara Senger

## **Resumo**

Este artigo analisa como o aceleracionismo — tanto em sua vertente de direita, quanto de esquerda — é representado em narrativas distópicas do cinema na virada do século XX para o século XXI. Partindo do filme “O Jogo da Guerra” (1966) de Peter Watkins, discutimos como as contradições do capitalismo são projetadas em cenários de colapso, interrogando se essas obras reforçam uma lógica aceleracionista ou criticam suas premissas.

**Palavras-chave:** Aceleracionismo; Cinema Distópico; Capitalismo; Crítica Marxista; Ameaça Nuclear.

## **1 - Introdução**

O cinema dos séculos XX e XXI tem sido um campo fértil para representações do fim do mundo, onde crises econômicas, ecológicas e tecnológicas se fundem em narrativas de caos sistêmico. Essas distopias não apenas refletem ansiedades contemporâneas, mas também dialogam, muitas vezes implicitamente, com o debate em torno do conceito de "aceleracionismo" — a ideia de que a aceleração das contradições do capitalismo pode levar tanto à sua autodestruição quanto à emergência de novas ordens.

Este artigo examina o filme “O Jogo da Guerra” (1966) de Peter Watkins e busca compreender como suas representações a respeito da ameaça nuclear na década de 1960 se alinham (ou divergem) das teses aceleracionistas de Nick Land e de seus críticos de esquerda. A reconstrução do conhecimento sobre o passado, o presente e o futuro se fazem, neste ensaio, por meio de uma abordagem que integra alegoria e indício — duas formas não lineares de pensar a história, a narrativa e a memória.

O aceleracionismo emergiu como uma corrente filosófica e política nas últimas décadas, dividindo-se em duas vertentes principais: o aceleracionismo de direita e o aceleracionismo de esquerda. Ambas compartilham a premissa de que a aceleração das

dinâmicas capitalistas poderia levar a transformações radicais, mas divergem radicalmente em seus objetivos e implicações políticas (Beckett, 2017; Fisher, 2017).

O aceleracionismo de direita, cujas principais referências incluem Nick Land (Fanged Noumena, 2011; Meltdown, 1994) e o grupo CCRU (com publicações como Abstract Culture, 1994-1997), defende uma visão do capitalismo como força autônoma e inevitável. Como Land descreve, a "singularidade" seria uma "descontinuidade antropológica", um "arrebato cibernético" preparado pelo desenvolvimento exponencial da tecnologia (Land, 2011 apud PROSPECT MAGAZINE, 2017). Sua teoria pode ser sintetizada na ideia de que o capitalismo aparece como uma máquina autônoma, operando como um sistema de inteligência descentralizada além do controle humano e, portanto, a aceleração seria inevitável.

De acordo com Shaviro, o termo aceleracionismo foi cunhado por Benjamin Noys em 2010 de forma pejorativa, mas reapropriado positivamente por Alex Williams e Nick Srnicek. Independente de uma perspectiva positiva ou negativa, de esquerda ou direita, há um sentido comum, que é a oportunidade de uma "destruição criativa", que Shaviro resume na seguinte sentença:

As far as I am concerned, accelerationism is best defined—in political, aesthetic, and philosophical terms—as the argument that the only way out is the way through. (Shaviro, 2015, p. 6)

A ideia deste artigo surgiu após à leitura de referências cinematográficas, utilizadas por Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017), para compreender as variadas formas de registros das representações míticas sobre o fim do mundo, desastres e o capitalismo. Diante da crise ambiental e civilizatória, ao lado da ciência, a grande mídia e as produções ficcionais ocupam lugar de destaque na produção de utopias e distopias de um “fim do mundo”, ou de um “mundo-sem-humanos”, ou ainda de “humanos-sem-um-mundo”.

Na parte inicial do artigo articulamos três autores (Benjamin, 2005; Ginzburg, 1989; Elias, 2001) como fundamento teórico-metodológico para pensar o cinema distópico, ao materializar alegorias da catástrofe e operar com indícios do colapso, expondo as contradições do capitalismo.

Em seguida, fizemos uma análise do filme “O Jogo da Guerra” (1966) do diretor Peter Watkins e de como sua obra consegue articular os conceitos que empreendemos, refletindo sobre a ameaça nuclear e seus reflexos na vida social. Partimos da ideia não só

da falência do sistema capitalista em dar respostas adequadas em momentos de catástrofe, mas como o próprio sistema engendra um ciclo de auto-destruição e aniquilamento da vida através da sua indústria bélica e nuclear.

## **2 - Fundamentos teórico-metodológicos**

A análise sobre as alegorias das catástrofes exige um arcabouço teórico capaz de decifrar as fissuras do tempo histórico e os vestígios da violência moderna. Walter Benjamin recorre à pintura *Angelus Novus*, revelando que a suposta marcha civilizatória é, na verdade, uma tempestade de destruição constitutiva da modernidade capitalista. A esse método alegórico soma-se o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, que propõe uma leitura do histórico a partir de rastros, detalhes e silêncios — uma hermenêutica do fragmento que encontra ressonância no cinema como prática de decifração do invisível. Complementando essa perspectiva, Norbert Elias demonstra como a organização simbólica do tempo, aparentemente neutra, mascara a violência e a descontinuidade inerentes à experiência temporal.

Na Tese IX, sobre o conceito de história, de Walter Benjamin, ele se utiliza da obra de Paul Klee, “*Angelus Novus*” (1920), como alegoria para desenvolver sua perspectiva sobre a relação com o passado e o significado do progresso. Sua tese nos serve como uma chave para a compreensão do que buscamos debater no presente trabalho:

Existe um quadro de Klee intitulado ‘*Angelus Novus*’. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irremediavelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (Benjamin, 1940, apud Löwy, 2005, p.87)



Benjamin propõe uma inversão conceitual, revelando como essa *tempestade* avassaladora chamada “progresso” deixa em seu rastro corpos e escombros. Como a história da expansão capitalista e suas marcas de destruição e aniquilamento de povos, espécies e destruição dos espaços em que se insere, a partir de sua lógica de desenvolvimento das forças produtivas e exploração de corpos humanos e não-humanos, em nome da acumulação de riquezas. O progresso para Benjamin é sinônimo de destruição, que se repete com o passar do tempo e por sua desastrosa repetição nos faz questionar a ideia de uma história que se organiza através dessa marcha “sem freio” ou da impossibilidade de “usarmos o freio”.

A forma como a obra de arte traduz esses escombros para o público, pode vir a ser em forma alegórica, assim como Benjamin faz com a obra de Klee. Na visão benjaminiana, a alegoria deixa de ser um mero recurso literário e se torna, assim como no drama barroco alemão, uma forma de representação das ruínas da sociedade moderna, enxergando o processo histórico como um processo de destruição. Segundo ele, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.” (Benjamin, 1984, p.200). E assim alegoria se torna capaz de desmascarar a ilusão que há na compreensão da história como totalidade, ou como um caminho contínuo.

Esse quadro de fragmentação temporal e ruína simbólica pode ser enriquecido pela contribuição de Norbert Elias, especialmente ao refletir sobre os modos como as sociedades produzem símbolos para organizar a experiência do tempo. Em “Sobre o Tempo” (1998), Elias mostra como a cronologia, a métrica e os instrumentos técnicos de medição se tornaram mecanismos de coordenação da vida coletiva. Entretanto, esses sistemas simbólicos, ao mesmo tempo que ordenam, ocultam a historicidade e a violência

da própria temporalidade moderna. A percepção do tempo como fluxo contínuo, mensurável e progressivo é uma construção social que, em momentos de crise, entra em colapso. O cinema distópico, nesse aspecto, funciona como uma experiência estética que põe em suspensão essa percepção estabilizada do tempo, revelando sua dimensão simbólica, política e afetiva.

Dessa forma, articulando Benjamin, Ginzburg e Elias, podemos afirmar que a análise fílmica das distopias se beneficia de uma abordagem que combina a escuta dos indícios (fragmentos, traços, sinais) com a construção alegórica da ruína como crítica histórica. O cinema torna-se um campo privilegiado para a produção de uma sociologia sensível da catástrofe, na qual as imagens, os silêncios e os ritmos narrativos revelam aquilo que os discursos lineares do progresso procuram apagar.

Nessa direção, Norbert Elias sublinha a importância de compreender as artes, as experiências e as fantasias como objetos de análise sociológica. Ou seja, como as pessoas constroem a percepção, por exemplo, sobre a finitude ou o equilíbrio da vida ou da natureza (Elias, 2001). Norbert Elias (1998) se preocupou na obra "Sobre o tempo" com os meios humanos de orientação, de como a evolução da cronologia e a importância social das ciências físicas forneceram contribuições para fazer do tempo um dado evidente. Então, uma vez padronizados, foi possível localizar as atividades sociais no fluxo do devir.

Nas sociedades "ditas" complexas, o conjunto de símbolos (calendário, horas, meses, anos) tornou-se fundamental para a regulamentação das relações entre os homens. Por motivos mnêmicos (relativo à memória e às sensações), o movimento do Sol ou dos ponteiros de um relógio, seriam exemplos de sequências recorrentes, meios de comparação de caráter sucessivo. Em consequência, o autor se refere à métrica do tempo na qualidade de símbolos reguladores e cognitivos.

A ideia de que "o tempo passa", de ciclo, retorno ou renovação nos permitiria compreender como as próprias imagens mnêmicas podem se apresentar como a própria experiência, como processo social em que dificilmente distinguimos os símbolos da própria realidade. Assim, para Elias, encontramos na percepção de tempo uma síntese que relaciona a sucessão dos eventos físicos, sociais e individuais, reais ou não.

Aos movimentos de interpretação do tempo e das ruínas soma-se o paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1989), que propõe uma metodologia fundada na leitura de rastros, sintomas e sinais. Inspirado em práticas como a medicina, a crítica de arte e a

investigação criminal, Ginzburg vê no fragmento e no detalhe a possibilidade de construir uma “verdade provável”. No cinema, isso equivale a um exercício de decifração: não buscar uma verdade explícita ou totalizante, mas investigar aquilo que se oculta nas margens, nas lacunas, nos vestígios sensíveis — algo profundamente benjaminiano em seu espírito.

Essa perspectiva está em sintonia com o desafio de reconstruir o conhecimento sobre o passado, presente e futuro, que “é incerto, descontínuo, tem lacunas, baseado numa massa de fragmentos e de ruínas” (Ginzburg, 2007, p 40). Como proposta metodológica deste ensaio, nos apropriamos do paradigma indiciário (Ginzburg, 1989), adotado aqui como caminho de investigação sobre uma verdade provável nas artes.

Há, em tal paradigma, uma verossimilhança entre processos sociais e a lógica de produção artística, um elemento não lógico ou psicológico, mas histórico, captado apenas através de testemunhos fugidios. Tal estratégia será fundamental para garantir à imaginação sociológica uma temporária suspensão da incredulidade. Eis a proposta de Ginzburg:

A fé poética dá corpo às sombras, dá-lhes um semblante de verdade, nos faz sofrer [...] A fé histórica funciona de modo totalmente diferente. Ela nos permite superar a incredulidade, alimentada por objeções recorrentes do ceticismo, referindo-se a um passado invisível, graças a uma série de oportunas operações, sinais traçados no papel ou no pergaminho, moedas [...] Não só. Permite-nos [...] construir a verdade a partir das ficções, a história verdadeira a partir da falsa. (Ginzburg, 2007, p.96)

Diante do desafio colocado pela emergência climática, urge chamar os seres humanos de agentes geológicos, e ampliar nossa imaginação e, por conseguinte, superar a velha distinção entre a história natural e a história humana (Chakrabarty, 2012). A interpretação sobre grandes obras ficcionais, que possuem ressonância no público, pode ser útil para identificar elementos aparentemente marginais, mas que constituem um núcleo produtor de percepções. A crise das mudanças climáticas conclama os acadêmicos a superarem seus preconceitos disciplinares, para não só produzir de forma interdisciplinar, mas também analisar em retrospectiva como a cultura ficcional é eivada de teorias científicas datadas.

Assim, autores como Goethe, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola e Shakespeare foram objetos de curiosidade intelectual para a primeira geração de cientistas sociais. Como desdobramento da reflexão metodológica, abordaremos, a seguir, como a

ficção no cinema serviu de fonte de inspiração, espaço de divulgação científica e momento de refinamento de instrumentos analíticos, em especial, o conceito de aceleracionismo.

Assim como Benjamin lê o passado na chave da catástrofe, Ginzburg nos convida a escutar o silêncio das fontes, a enxergar os escombros do tempo como portadores de sentido. A alegoria, como construção simbólica do fragmento e da ruína, e o indício, como método de leitura das superfícies carregadas de sentido histórico, se complementam na análise fílmica como instrumentos de escavação da experiência social.

A estética das distopias contemporâneas, especialmente no contexto da crise ecológica, se ancora nessa dupla chave interpretativa. Em “O Jogo da Guerra” (1966), de Peter Watkins, a representação de um futuro devastado por um ataque nuclear se estrutura visualmente sobre a imagem dos escombros radioativos, das ruínas da civilização, dos corpos apagados. Esses fragmentos — que jamais compõem um todo reconciliado — operam como alegorias do capitalismo tardio: um sistema que só pode manter sua vitalidade por meio da destruição. O filme, assim, materializa o que podemos chamar de alegoria da catástrofe, em que a ruína é simultaneamente literal (o cenário devastado) e simbólica (a crítica à lógica acumulativa do capital). A alegoria, nesse sentido, não apenas revela o colapso, mas produz um distanciamento crítico que desestabiliza as narrativas dominantes sobre progresso, ordem e racionalidade.

## **2.1 - Aceleracionismos**

Entre o Manifesto Comunista e o Manifesto Aceleracionista há um hiato para analisarmos como os movimentos sociais e artísticos projetaram e projetam as imagens sobre o futuro. Nesse subitem queremos refletir sobre as perspectivas de correntes de esquerda e de direita para a interpretação dos símbolos e signos presentes nos filmes.

Uma das perspectivas de uso da noção de aceleracionismo é utilizado para descrever a intensificação sem precedentes das atividades humanas e seus impactos ambientais a partir de 1945. Trata-se da perspectiva de R. McNeill e Peter Engelke (2014), com referência aos impactos ambientais a partir de 1945. O aceleracionismo, nesse caso, é um instrumento analítico para compreensão do crescimento exponencial do consumo de energia, produção industrial, expansão populacional, impulsionado por avanços tecnológicos, globalização econômica e um modelo de desenvolvimento baseado em combustíveis fósseis. Essa articulação de processos seria um marco para identificarmos o antropoceno.

O primeiro passo seria retomar das análises do pensamento marxista sobre a tensão entre relações de produção, forças produtivas e os limites do modo de produção capitalista. Essa síntese poderia ser citada na visão otimista do desenvolvimento industrial, momento em que a burguesia produz seu próprio coveiro. Ao longo do tempo a representação de quem seria esse “coveiro” transitou do proletariado industrial, do campesinato, de setores marginais da sociedade até uma dinâmica cibernética. No movimento histórico-dialético a superação (tese-antítese-síntese) são reveladoras de potências emergentes. Segundo Rodrigo Santaella:

O aceleracionismo de esquerda é uma corrente de pensamento e intervenção política que compreende que, em vez de frear ou resistir aos avanços tecnológicos do capitalismo, é necessário, ao contrário, acelerá-los. O aceleracionismo de esquerda defende a libertação das forças construtivas tecnológicas geradas pelo capitalismo do próprio capital, como se o capital estivesse impedindo-as de atingir seu ápice, de colocá-las a serviço do bem-estar das pessoas. É como se o capital estivesse produzindo condições tecnológicas para que todos vivessem outro tipo de vida, mas a própria dinâmica do capital proporciona amarras que seguram essas condições. Os aceleracionistas de esquerda querem acelerar ao máximo o desenvolvimento tecnológico para que ele atravesse o próprio capitalismo por dentro, chegando a outro tipo de sociedade. (Santaella, 2024)

No texto "Manifesto por uma política aceleracionista", Nick Srnicek e Alex Willians projetam um futuro pós-capitalista, no qual esse próprio sistema seria incapaz de alcançar. Eles partem da premissa de que as mudanças tecnológicas estão alterando o metabolismo social, numa dimensão tal que não seria possível a construção de processos revolucionários nos moldes clássicos. Nesse sentido não veem possibilidades de uma resistência na forma de negação da modernidade, pelo contrário, o processo emancipatório deveria estar em sintonia com o progresso tecnológico, em que a automação poderia superar o trabalho humano (Gonçalves; Ximenes Marques, 2021).

Em outra direção, diferentemente do aceleracionismo de esquerda, a obra *Fanged Noumena* (2011) é central para o chamado "dark accelerationism", em que Land não propõe a superação do capitalismo, mas celebra sua lógica destrutiva como um processo natural e irreversível. A perspectiva landiana fetichiza o capital como força natural, ignorando tanto a luta de classes quanto alternativas coletivas (Fisher, 2017).

O capitalismo aparece como uma força autônoma que acelera rumo a um "arrebamento cibernético" — tese que ecoa em filmes como *Blade Runner*. Nesse filme,



a inteligência artificial e a mercantilização da vida humana sugerem um futuro em que o capital não apenas sobrevive ao colapso, mas se reinventa em formas pós-humanas.

Há, assim, a ideia de que estamos vivendo mudanças na anatomia cerebral da espécie humana, a ponto de dissolver a cultura em uma nova natureza. Vislumbrando o aceleracionismo de direita como um herdeiro do aceleracionismo da esquerda, Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2014) interpretam a perspectiva de um novo sujeito emergente da seguinte forma:

O operário-máquina cognitiva plugado na Rede, zumbificado pela administração contínua de drogas químicas e semióticas, produtor-consumidor perenemente endividado do Imaterial, gozando avidamente com a própria exploração, é o novo anti-sujeito heroico desse pós-mundo freneticamente desvitalizado, esta distopia jubilosa (p.71-72)

Esses autores indicam análises sobre as representações contemporâneas de "gente sem mundo" através das figuras do "zumbi" e "antropófagos". Um exemplo presente no livro é o filme "The Road", que retrata bandos de antropófagos se alimentam dos sobreviventes mais fracos (os que ainda não se desumanizaram completamente). Em resumo os autores sugerem que o fim da humanidade está retratado como um cenário em que os elementos culturais característicos dos seres humanos poderiam acabar antes mesmos da extinção biológica dos seres humanos.

Se, para Marx, a contradição imanente ao capitalismo residia em atores humanos na luta de classes, os aceleracionismos — tanto de esquerda quanto de direita — deslocam o eixo para a tecnologia como força motriz da história. Enquanto a perspectiva de esquerda destaca na aceleração tecnológica uma brecha para a emancipação pós-capitalista, os homólogos da direita fetichizam a catástrofe como destino inevitável, que ecoam em distopias cinematográficas. Se o marxismo clássico via no proletariado o "coveiro" do capital, os aceleracionismos atualizam essa figura em formas ambíguas: da máquina cognitiva à antropofagia zumbificada. Assim, os filmes que trabalham a temática não apenas refletem essas tensões, mas as amplificam, convertendo-as em imaginários onde o futuro já não é promessa, mas campo de batalha entre utopias tecnológicas e barbárie.

### **3 - “O Jogo da Guerra” (1966) e a ameaça nuclear**

O diretor britânico Peter Watkins é conhecido por ser um dos pioneiros do docudrama e o documentário. Esses estilos cinematográficos se caracterizam por serem

uma interseção entre o documentário e a dramatização ficcional, se utilizando do formato narrativo dos documentários, mas muitas vezes dramatizando os eventos que buscam retratar, podendo ser eventos reais ou não. Dentro desse estilo, o filme de Watkins “O Jogo da Guerra” de 1966, se consolidou como o mais polêmico de sua carreira. Inicialmente, era um projeto encomendado pela emissora British Broadcasting Corporation (BBC), onde o diretor era funcionário na época. O pedido era que ele retratasse os perigos e consequências de uma possível guerra nuclear.

Vale fazermos uma breve contextualização histórica da década de 1960, momento de extremo tensionamento político, ideológico e militar, principalmente entre Estados Unidos e a URSS. É de amplo conhecimento que a Guerra Fria, que dividiu o globo em dois grandes blocos e se caracterizou por uma intensa corrida tecnológica, carregava em si a inquietação da ameaça nuclear. Entre 1957 e 1958, uma sequência de teste de bombas atômicas e de hidrogênio britânicas feita em pequenas ilhas do Oceano Pacífico, que ficou conhecida como Operação Grapple, consolidou o Reino Unido como o terceiro detentor de armas nucleares, ao lado dos Estados Unidos e URSS.

Os testes nucleares desenvolvidos entre 1950 e 1960, também representava uma clara demonstração de poder, gerando uma onda de medo e terror público, principalmente frente a memória dos bombardeamentos feitos em Hiroshima e Nagasaki em 1945, pelos EUA, no fim da Segunda Guerra Mundial. Essa aflição resultou em 1963 no Tratado de Interdição Parcial de Ensaio Nucleares (Partial Test Ban Treaty , PTBT), assinado primeiramente pelos Estados Unidos, URSS e Reino Unido, em Moscou. O Tratado, na época, previa a proibição de testes nucleares na atmosfera, no espaço ultraterrestre e debaixo d’água, deixando os testes subterrâneos sem restrições, desde que os detritos radioativos não ultrapassassem o limite territorial do Estado que o realizasse (JÚNIOR e MARQUES, 1978, p. 179).

Nessa época, a emissora BBC adotava um posicionamento mais cauteloso a respeito das ameaças e dos testes nucleares, evitando alimentar os cenários de “fim de mundo” que eram generalizados no momento. Porém, devido à pressão criativa dos seus próprios produtores que queriam retratar mais profundamente as questões contemporâneas, a emissora passa a produzir mais materiais sobre o tema. É nesse plano de fundo que se consolida a ideia e a produção do filme de Peter Watkins que analisaremos a diante, apenas três anos após o PTBT ser assinado pelo Reino Unido e a BBC iniciar uma nova fase de produções audiovisuais.

“O Jogo da Guerra”, de Watkins ganhou o Prêmio Especial do Festival de Veneza e o Oscar na categoria Melhor Documentário, em 1967, mesmo não sendo verdadeiramente um documentário. Apesar da aclamação feita pela indústria cinematográfica, o filme financiado pela BBC com o intuito de ser exibido em rede nacional pela emissora, na verdade foi banido. Segundo o diretor-geral da BBC da época, Sir Hugh Carleton Greene, a decisão de não exibir o filme teria a ver com o medo de seu impacto na população mais vulnerável do país. (WEBB, 2019)

Apesar das notas públicas da BBC alegarem que a decisão de não exibir o filme teria a ver com a necessidade de proteger a nação de cenas tão chocantes e perturbadoras, Peter Watkins pede sua demissão protestando contra a violação da tradicional independência do governo que havia na BBC. A polêmica não só teve impactos negativos irreversíveis na carreira do diretor, como também o levou a pedir exílio no exterior, alegando que seu país havia virado inimigo de seu trabalho (COOK, 2017).

### **3.1 - “A onda de choque de uma explosão termo-nuclear tem sido comparada a um enorme portão batendo nas profundezas do inferno”: uma análise filmica de “O Jogo da Guerra”**

“The War Game”, seu título original em inglês, é majoritariamente narrado por uma voz masculina, em um tom grave e rígido, que descreve um futuro próximo da Grã-Bretanha e de seu povo caso um ataque nuclear realmente ocorresse, dia após dia de uma tragédia. Watkins desenvolve uma obra polêmica para época, criando um cenário de ficção permeado por críticas e doses de sarcasmo envolvendo desde uma visão sobre o imaginário, consciência e opiniões do povo britânico na época, até criando possíveis posicionamentos do governo do Reino Unido e do Vaticano, em uma narrativa distópica, mas hiper-realista. Articulando um cenário de completa destruição e barbárie. Ao final do filme ele deixa claro que a maior parte do que havia sido retratado era baseado em informações obtidas dos ataques de Dresden, Darmstadt, Hamburgo, Hiroshima e Nagasaki, ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial.

O filme inicia-se com um texto que sobe a tela preta, em letras brancas, a respeito da política nuclear britânica, que estaria preparada para atacar o inimigo com seu arsenal bélico espalhado por todo o país, em aeroportos e bases militares. Em seguida diz que provavelmente esses mesmos pontos estratégicos, assim como as maiores cidades do país já sejam possíveis alvos de ataques termo-nucleares da Rússia e por isso o Reino Unido se tornava o país com mais alvos por hectares do mundo.

Londres, sexta-feira, 16 de Setembro, a câmera acompanha a chegada de um militar a um prédio oficial do governo inglês, enquanto isso escutamos uma nota oficial que explica que em apoio ao bloco comunista, após a nova ocupação da China no Vietnã, as autoridades russas e da Alemanha Oriental fecham todos os acessos a Berlim com intuito de ocupar o lado ocidental da cidade, a menos que o exército americano que também ocupava o Vietnã, recuassem em sua decisão de usar armas nucleares contra o exército chinês. Por isso, o governo britânico decide declarar estado de emergência nacional e a cria comitês de segurança que teriam como sua primeira missão organizar a evacuação de uma parte da população para áreas do interior do país.

O militar acompanhado pela câmera leva consigo um documento oficial, que ao final do informe oficial chega as mãos do que parecem ser membros do governo e que então iniciam a leitura desse documento para todos os presentes na sala. Informam que enviarão 60 mil evacuados, divididos em cinco classes de prioridade entre crianças e suas mães, jovens menores de 18 anos, gestantes e pessoas portadoras de deficiências. Uma voz na sala interrompe a leitura com uma pergunta: “Há algum pai?”. A câmera não se mexe para mostrar identidade do autor da pergunta, o membro do governo que foi interrompido em sua leitura responde: “Não. Não há pais.”<sup>1</sup> e a cena termina de forma abrupta - como ocorrerá durante todo o filme -, sinalizando que as decisões oficiais dali para frente seriam rígidas.

Vemos a chegada das mulheres e crianças evacuadas ao interior do país e a câmera se concentra em uma mulher dentro de um ônibus, rosto sem expressões e olhar perdido, ela desce com uma pequena e única mala. Um oficial do exército fala com uma mulher que mora em uma casa com cinco cômodos e receberá dez pessoas, ela pergunta: “Com o que irei alimentá-los?”, ele responde: “Isso é com a senhora” e ela lança uma última pergunta: “Eles são negros?”<sup>2</sup>. A pergunta fica sem resposta, a cena corta e volta a mostrar o rosto da mulher que estava no ônibus, agora esperando no meio da multidão, ela é uma mulher negra. Há bastante interesse do diretor em buscar retratar a mentalidade da população da época, que entra em constante conflito com a realidade da situação histórica em que estão submersos.

Uma das formas de retratar no filme essas ideias da população se dá através da construção de supostas entrevistas de rua, que lança a mesma pergunta a diferentes

---

<sup>1</sup> WATKINS, 1966, min 03:18

<sup>2</sup> WATKINS, 1966, min 04:15

pessoas sobre tema da guerra e da ameaça nuclear. Essas “entrevistas” são utilizadas na narrativa como um contraponto entre o povo e o Estado. A câmera centraliza, em sequência, o rosto de diferentes pessoas que são questionadas por alguém atrás da câmera. A primeira pergunta que assistimos é sobre Carbono 14, um elemento radioativo, e os entrevistados são questionados se conhecem o elemento e suas consequências para o corpo humano, mas nenhum deles sabem a resposta.

O narrador lê um pequeno parágrafo que retoma uma informação escrita em um manual do Ministério de Interior de 1959 dizendo que informações e conteúdos a respeito da radioatividade cresceriam nos anos seguintes, fazendo o primeiro contraponto às respostas dadas sobre o Carbono 14. Assim seguimos para a próxima pergunta, com os mesmos entrevistados, sobre o que seria e quais os efeitos do Estrôncio 90, outro elemento de alta radiação. A falta de conhecimento da população a respeito de elementos radioativos tensiona uma crítica ao governo que entendia a necessidade de educar a população respeito do tema, mas que não o fez, deixando em suspenso o que essa ausência de informação poderá significar em um momento crítico e de emergência como aquele que eles adentravam.

O narrador então nos faz viajar até Berlim Ocidental por um breve momento, onde está em curso uma revolta popular, mostrando que a tensão em outros pontos da Europa aumenta. A cena corta. Voltamos para as entrevistas, dessa vez não sabemos ao certo qual pergunta foi feita, mas pelas repostas entendemos que trata sobre se há crença ou não que uma guerra se aproxima. O primeiro entrevistado responde dizendo que não. A cena volta para Berlim, um manifestante é baleado pela polícia. O segundo entrevistado também responde que não acha que haverá uma guerra. Berlim novamente, o homem atingido cai ao chão. O terceiro entrevistado dá a mesma resposta, não haverá uma guerra<sup>3</sup>. A cena corta.

17 de Setembro. A câmera agora acompanha um encarregado da Defesa Civil Britânica, que distribui de porta em porta um panfleto: “Your Protection Against Nuclear Attack” [“Sua Proteção Ante um Ataque Nuclear”], onde explanam os detalhes dos riscos da chuva radioativa pós-ataque. O homem por trás da câmera começa a fazer perguntas ao encarregado: “As pessoas não viram esse panfleto antes?”. Ele responde: “Foi feito

---

<sup>3</sup> WATKINS, 1966, min 07:29

uma cópia anos atrás, mas não vendeu muito bem.” Agora com espanto, outra pergunta: “Não era de graça?”. “Ah não, custava 9 centavos.”<sup>4</sup> A cena corta.

As críticas à falta de informação e diálogo do governo britânico com a população perante o quadro emergencial da crise aumenta junto com o aumento da tensão da narrativa. O sistema falha ou parece não ter interesse em tomar responsabilidades frente a tragédia iminente. Sirenes passam a soar alto, alerta de ataque, a câmera foca em uma mulher na calçada, olhar preocupado, mas ela permanece parada, aparentemente desorientada, sem saber como responder ao alerta. Imagens como essa são comuns na primeira parte do filme, como se as primeiras rachaduras da edificação que em breve se tornará escombros e ruínas começassem a aparecer.

A sirene continua soando ao fundo, como se fosse uma trilha sonora do filme. Um homem fala para a câmera que o governo solicitou que a população fortificasse suas casas, mas não disse como fazer isso e achar o material estava difícil e ainda deixa a entender que os preços do que ainda havia disponível eram muito altos. Um segundo homem agora começa a dar entrevista, ele vende os materiais necessários: sacos, areia, terra, tábuas de madeira e fala os preços dos materiais. O dinheiro necessário para tentar se proteger de uma explosão nuclear se torna praticamente impraticável para a maior parte da população que já está emergida em uma crise econômica e em escassez. Outro homem, terno e gravata, mostra como fortificou sua casa, graças a ajuda de um amigo empreiteiro. com sacos de areias, na parte externa, interna e no jardim aos fundos da casa. Em seguida ele mostra que esconde uma espingarda, ele a segura grudado ao corpo, com raiva e diz: “É certeza que pretendo usá-la, caso alguém tentar invadir meu abrigo”<sup>5</sup>. A cena corta.

Em uma realidade em que o dinheiro é a salvaguarda da existência, tê-lo ou não tê-lo, em um momento de catástrofe, pode significar maiores ou menores chances de sobreviver. E a individualização do problema, ou a ideia de que é preciso proteger a si próprio antes de qualquer possibilidade coletiva de saída da crise, nos coloca em uma realidade onde os laços sociais se desmancham e somos jogados em uma arena onde matar parece se tornar o mesmo que viver.

Watkins durante vários momentos da narrativa faz duras críticas a Igreja, construindo uma ideia de que elas perpetuam essa lógica da individualidade e da competição por sobrevivência. Mas ao final da obra ela retorna, em roupagens mais

---

<sup>4</sup> WATKINS, 1966, min 08:29

<sup>5</sup> WATKINS, 1966, min 11:02

humildes e num tom de quase redenção. A primeira dessas cenas acontece agora. As sirenes param de soar, como se ali não houvesse perigo. Não sabemos ao certo se a cena se trata de uma entrevista ou fragmento de algum outro material. Em um local fechado, destoando das demais cenas do mesmo caráter que acontecem nas ruas com a população. Homem, terno e gravata, olhando para a câmera diz: “Uma revista americana religiosa recentemente falou para seus leitores cristãos: ‘Pensem duas vezes antes de dar um lugar no seu abrigo familiar para vizinhos ou desconhecidos.’”.<sup>6</sup>

18 de setembro. Forças russas adentram a região ocidental de Berlim, forças da OTAN tentam entrar na cidade e são repelidas pelos comunistas, possivelmente o presidente americano – uma foto de Lyndon B. Johnson, presidente americano em exercício em 1966, aparece na tela - não teria outra escolha a não ser ameaçar o uso de suas ogivas nucleares contra os comunistas em demonstração de apoio a OTAN e determinação coletiva. O primeiro-ministro soviético - na tela uma foto de Alexei Kosygin, administrador da URSS em exercício em 1966 - também fica sem alternativa e desafia o ataque.<sup>7</sup>

A câmera mostra um campo de batalha, ao fundo ouvimos bombas, um combatente fala ao telefone de guerra: “O comandante da área autorizou o uso de armamento nuclear tático pelos britânicos, franceses e alemães.”<sup>8</sup> Há uma ogiva nuclear, equivalente a de Hiroshima, em cima de um caminhão, seu nome é “Honrado John”. O narrador fala que o plano era criar uma dependência da OTAN com os mísseis nucleares, mesmo que a resposta da Rússia venha com a utilização de armas convencionais, seriam os Aliados, bloco que lutou contra o nazismo na Segunda Guerra, os primeiros a iniciar a guerra nuclear. “Honrado John”, a ogiva nuclear, é lançada. A cena corta.

Voltamos as entrevistas com a população, a pergunta sobre o lançamento do míssil contra as forças russas é feita: “você sabia disso?”<sup>9</sup> e pela primeira vez, nesse momento de entrevistas, as respostas divergem e a questão de gênero parece, propositalmente, ter a ver com a divergência. Cinco pessoas, três mulheres e dois homens. Duas mulheres não sabiam do ataque, a que sabia demonstra claro desacordo com a ação. Dos homens um sabia, mas não fala sobre e o que não sabia acredita ter sido algo bom.

---

<sup>6</sup>WATKINS, 1966, min 11:21

<sup>7</sup>WATKINS, 1966, min 11:24

<sup>8</sup>WATKINS, 1966, min 12:10

<sup>9</sup>WATKINS, 1966, min 12:59

Canterbury, 19km do aeroporto Manston. 18 de setembro, 09h11 da manhã, o narrador agora passa a contar as horas. A câmera acompanha um médico destacado para atuar em uma das unidades de emergência em caso de ataque nuclear. Ele vai atender uma emergência médica, entra na casa e começa examinar uma criança deitada no sofá. O narrador começa a explicar que os mísseis russos estão armazenados na superfície e por isso estariam vulneráveis e que para não os perder, provavelmente as forças russas, no primeiro sinal de agravamento da crise não teriam outra opção a não ser lançar todos eles. 09h13 da manhã, as sirenes começam a soar. Os oficiais que esperavam o médico finalizar a consulta da menina enferma entram na casa, começam a usar os móveis como barreira, essa família não teve dinheiro para fortificar sua casa. A narração segue na sequência dos fatos: uma ogiva nuclear sobrepõe o Aeroporto Manston. Um clarão. Gritos de dor. A onda de calor derrete o globo ocular, provoca queimaduras de terceiro grau e começa incêndios. 12 segundos depois a onda de choque, como um terremoto, a casa treme e a estrutura parece começar a desabar. A câmera foca em uma pessoa gritando, com as pessoas sobre o rosto todo queimado. A cena corta.



O que segue o momento trágico de horror da explosão da primeira bomba, parece ser uma das maiores críticas feitas pelo diretor. A tela está preta, o narrador começa a ler um texto que sobe a tela, em letras brancas: “Durante um recente encontro do Conselho Ecumênico do Vaticano, um bispo americano e um inglês expressaram a opinião de que ‘A Igreja deve dizer aos fiéis de que eles devem aprender a viver com ela, embora não precisem amar, a bomba atômica, desde que ela seja ‘limpa’ e de boa família’”.<sup>10</sup> As críticas à Igreja agora assumem uma roupagem ainda mais drástica, como se ela

---

<sup>10</sup>WATKINS, 1966, min 16:07



minimizasse o tamanho tragédia ou tentasse incutir a ideia de que é preciso aceitar a tragédia como uma obra do mundo do sagrado e divino.

Voltam as imagens, uma criança grita com as mãos nos olhos após ter suas retinas queimadas com a explosão. As cenas que seguem acompanham todo o processo de destruição e mortes após a queda das bombas em 60 alvos diferentes por todo o país. “Este é o fenômeno que poderia ocorrer na Grã-Bretanha depois de um ataque nuclear contra algumas de nossas cidades.”, ele segue descrevendo os eventos que poderiam ocorrer, como enormes incêndios, ventos de 161km/h, e as imagens retratam o caos das cidades destruídas, o desespero da população, pessoas mortas e queimadas. A cena corta.

Mais uma vez ele lê outra nota do Vaticano: “Durante um recente encontro do Conselho Ecumênico do Vaticano, um bispo disse à imprensa que ele tinha certeza de que ‘nossas armas nucleares serão usadas com sabedoria’”.<sup>11</sup> Volta por um segundo as cenas da destruição da bomba, um homem coloca uma máscara anti-radiação nuclear. A cena corta. Um homem com roupas de padre fala com a câmera, em uma sala fechada, sem os barulhos das bombas. A declaração que vem a seguir foi baseada em uma fala gravada de um Bispo Anglicano: “Acredito que vivemos em um sistema de lei e ordem necessários. E eu ainda acredito na guerra dos justos.”<sup>12</sup>. A ideia de que a guerra é necessária, ou faz parte de uma história inevitável da humanidade segue ganhando corpo no filme de Watkins. A cena corta. Voltamos para o cenário de guerra, voltam as bombas, voltam os gritos.

A narração do desastre continua, assim como as formas dolorosas e trágicas em que as pessoas estão morrendo como calor excessivo e a intoxicação pelos gases provenientes das bombas, entre cenas dos corpos caindo e pessoas sufocadas. A cena corta. Dessa vez assistimos o depoimento de outro homem, de óculos, na frente de um quadro negro cheio de palavras e números. A câmera está fechada em seu rosto, mas ele parece falar com mais pessoas na sala. Ele dá um depoimento baseado nas colocações de um importante estrategista nuclear americano: “Na próxima guerra mundial acredito que ambos os lados poderiam parar antes da destruição total das cidades, para que ambos os lados pudessem retirar-se para um período de uns 10 anos para se recuperar depois do ataque, durante o qual poderiam preparar-se para a 4ª até a 8ª guerras mundiais”. Mais

---

<sup>11</sup>WATKINS, 1966, min 20:05

<sup>12</sup>WATKINS, 1966, min 20:19

uma vez a inevitabilidade da guerra aparece, como se fosse um plano indispensável de manutenção de um sistema que precisa da tragédia para sobreviver. A cena corta.

As cenas de destruição agora não contam mais com os altos barulhos de bombas e gritos que tinham até aqui, tudo fica silencioso e assistimos uma sequência de pessoas caindo vagarosamente ao chão devido ao envenenamento por monóxido de carbono. O narrador lê outro texto que sobe na tela preta, dessa vez é o panfleto da Defesa Civil listando os itens que deveriam ser levados aos abrigos de refugiados para a vida após um ataque nuclear, os itens são: “uma caixa contendo as certidões de nascimento e casamento, cadernetas de poupança e os cartões médicos de Saúde Nacional”<sup>13</sup>. Aqui as cadernetas de poupança parecem ganhar traços da alegoria benjaminiana, equiparando o valor de suas poupanças, com sua própria existência no mundo.

Uma hora e meia após o ataque, aeronaves da Força Britânica se aproximam da fronteira russa buscando retaliação e os alvos são civis, assim como aqueles que a câmera mostra mortos no chão. Agora temos mais uma sessão de perguntas: “Se os russos ou qualquer outro atacar a Grã-Bretanha com armas nucleares você gostaria que nós retaliássemos destruindo o mesmo número de cidades russas?”, todos respondem que sim. “Técnica e intelectualmente todos nós vivemos em uma era atômica. Emocionalmente, ainda vivemos na Idade da Pedra. Os astecas em seus festejos, sacrificavam 20mil homens a seus deuses, na crença que isso faria o universo seguir o seu caminho correto. Nós nos sentimos superiores a eles”<sup>14</sup>, quem fala isso é um homem, de terno e gravata, olhando para cima, no fundo uma estante de livros. Não há identificação de quem seja ou de quem ele represente.

Agora narrativa vai para hospitais e centro médicos que cuidam dos feridos. Escutamos o depoimento de uma enfermeira e de um médico relatando as cenas de horror e explicando a categorização dos feridos, entre aqueles que tem chances de sobreviver e os que não carregam a mesma chance e morrerão sem cuidados ou medicamentos. “O que você vai ver agora é outra parte possível da guerra nuclear”, a cena mostra policiais carregando corpos de pessoas ainda vivas, mas que não receberão ajuda médica, eles colocam os corpos no chão e atiram em suas cabeças, para que elas parem de sofrer. O narrador para de falar, escutamos choro de crianças e tiros de arma de fogo. Um líder religioso dá um depoimento: “Se eu decido atirar e talvez matar outro homem, então devo

---

<sup>13</sup>WATKINS, 1966, min 22:40

<sup>14</sup>WATKINS, 1966, min 24:20

estar preparado para aceitar a responsabilidade moral. Se eu der ao governo o direito ou os meios em meu nome para matar pessoas de outro país, então a situação não é diferente. Devo aceitar novamente a responsabilidade moral”<sup>15</sup>, nesse momento a câmera filma, em plano sequência, os rostos de pessoas mortas e carbonizadas deitadas lado a lado. O narrador passa falar da estimativa do número de pessoas mortas em um ataque como aquele, 1/3 da população do país teria morrido. E grande parte dos sobreviventes estariam gravemente machucados e milhares enfrentariam diversos problemas psicológicos devido ao trauma.

Dias após os ataques o governo e as forças armadas teriam que lidar com uma extensa crise relacionado aos corpos, que precisariam ser incinerados e grandes áreas teriam de ser isoladas para evitar a dispersão de doenças para que não se sobrecarregue o sistema médico que já se encontraria em frangalhos. O diretor utiliza o que foi feito na Alemanha e como foi a gestão dos corpos na Segunda Guerra Mundial como exemplo do que provavelmente ocorreria na Grã-Bretanha, caso essa história realmente viesse a acontecer, como tentar identificar os corpos através das inscrições nas suas alianças de casamento. Um homem conversa com a câmera e mostra um balde, cheio até a metade de alianças.

O próximo enorme problema que precisaria ser enfrentado seria a radiação, onde até mesmo as cidades não atingidas diretamente poderiam sofrer com uma radiação capaz de matar um ser humano em poucas semanas. Escutamos na sequência, um homem, de terno e gravata, que parece ser um médico ou cientista, explicando os efeitos da radiação no corpo humano: “O principal efeito da exposição a forte radiação é a interrupção da renovação do revestimento celular do seu intestino, resultando na saída direta dos fluídos corporais do interior do seu intestino e literalmente... você seca.”<sup>16</sup>.

O que já aparenta ser a parte final do filme, percebemos que uma aura de melancolia toma conta, os rostos enquadrados pela câmera carregam expressões duras, cansadas e doentes. Vemos pela primeira vez quadros quase vazios, quase sem sons, de uma sociedade em ruínas. Tudo o que eles haviam conhecido como sociedade já não existe mais. Tempos bicudos chegaram e não parecem deixar o país tão cedo. O narrador volta e faz um relato sobre as cidades japonesas alvo de ataques nucleares em agosto de 1945: “Em Hiroshima e Nagasaki, a população três meses depois se encontrava apática e

---

<sup>15</sup>WATKINS, 1966, min 27:01

<sup>16</sup>WATKINS, 1966, min 33:45

profundamente letárgica, as pessoas viviam no meio de sua própria sujeira, com total desânimo e inatividade”<sup>17</sup>.

O tempo agora passa mais rápido na narrativa, já vemos a imersão da sociedade em fome e pobreza extremas. Um senhor com o rosto escuro de fuligem e sujeira fala para a câmera: “Eu levava um pedaço de pão para casa hoje da minha mãe, que tinha me dado, quando um sujeito apareceu e me ofereceu 1 libra por ele. Bom, o que eu podia dizer? Não se pode comer uma nota de 1 libra”. As cenas mais silenciosas e melancólicas que surgiram nos últimos minutos do filme desaparecem de súbito. Somos lançados para cenas de uma revolta popular por comida e a forma que o governo encontra para controlar essas rebeliões e é distribuindo bônus de comida, de uma reserva já escassa, para aqueles que mantiverem a ordem pública.

Após a primeira vítima da violência do Estado surgir, as rebeliões e revoltas aumentam, o povo se arma, saqueiam os centros de distribuição de comida e entram em conflito armado direto com as forças policiais. Em contrapartida o Estado endurece as penas para os rebeldes, os condenando a morte. O autoritarismo se encontra no imaginário do diretor como o último degrau nessa escalada de horrores. Assistimos a cena de fuzilamento de dois homens que se envolveram nas rebeliões, de costas para um muro e de frente para seus algozes, eles são vendados, se ajoelham junto de um padre que acompanha o momento e que começa a rezar a oração do “Pai Nosso”, ao final, o padre se levanta e diz: “Pai, tenha piedade de suas almas, porque eles não sabem o que fazem.”<sup>18</sup>, essa frase é de um versículo da Bíblia, presente no livro de Lucas e é atribuída a Jesus que a proferiu na hora de sua morte, durante a crucificação. Os soldados apontam as armas aos homens e atiram. A cena corta.

Na tela preta surge uma frase em letras brancas, ninguém a lê, apenas o silêncio e a frase pairam, como uma provocação:

“Would the survivors envy the dead?” [“Será que os sobreviventes invejariam os mortos?”]

O último texto dado pelo narrador termina de nos entregar a visão de Peter Watkins e seu completo repúdio a lógica da guerra e a indústria bélica: “Sobre quase toda a questão das armas termonucleares, dos problemas de sua posse, dos efeitos do seu uso, há agora virtualmente um silêncio total na imprensa, nas publicações oficiais e na

---

<sup>17</sup>WATKINS, 1966, min 35:48

<sup>18</sup>WATKINS, 1966, min 40:35

televisão. Há esperança em qualquer situação não resolvida e imprevisível, mas há esperança verdadeira a ser encontrada nesse silêncio? Os estoques mundiais de armas termonucleares, dobraram nos últimos cinco anos e agora é equivalente a quase 20 toneladas de explosivos para cada homem, mulher e criança do planeta. Estes estoques de armas nucleares continuam a crescer.”<sup>19</sup>

#### **4 - Considerações Finais: “Será que os sobreviventes invejariam os mortos?”**

25 de dezembro. Em um campo de refugiados. A câmera mostra a mão de um homem que gira um disco de vinil em uma vitrola velha, a música que ressoa é “Silent Night” de Gruber, famosa canção natalina. Ao lado da vitrola há uma cruz com Jesus crucificado. Os elementos religiosos aparecem como acolhimento daqueles que se encontram em uma realidade intragável. Vemos a parte de trás da cabeça de homens e mulheres sentados no chão e que se juntam para escutar a canção. Se antes a Igreja aparece como um carrasco que aceita a tragédia como algo inevitável agora ela zela, através de suas imagens, pelos corpos que ainda restam.

As críticas construídas por Watkins em sua obra ilustram o debate central desse trabalho, de que a catástrofe começa a ser compreendida como parte inerente da história do Capital e que esta tenta ser atrelada substancialmente a história humana. Nos faz confundir o que é próprio do sistema econômico, com o que é do ser humano. A catástrofe é parte da ideologia capitalista, por isso “a farsa do capitalismo e a sua tragédia são concomitantes”. (McBrien, 2022, p. 143)

Por fim, a câmera passa por rostos de diferentes pessoas, mutilados e adoecidos. Escutamos uma mulher e um padre falarem sobre sua preocupação com as crianças e essa geração que ficará marcada pelo horror da guerra. Vemos um grupo de crianças em pé, olhando para a câmera. O narrador nos conta que são órfãos, perderam suas famílias nas explosões e para elas é feita uma pergunta clássica direcionada a crianças: “O que vocês querem ser quando crescerem?”, a câmera enquadra uma por uma e todas dão a mesma resposta: “Eu não quero ser nada.” A falta de esperança das crianças ao final do filme termina de desenhar as ruínas que Benjamin buscava expressar, uma ruína social, de seres imersos em um labirinto de escombros sem saída. A catástrofe planetária nos cerca, no passado e no presente:

---

<sup>19</sup>WATKINS, 1966, min 43:48

No regime de produção militar-industrial, o capitalismo tentou se salvar da destruição por meio da intensificação absoluta da própria destruição. A apoteose desse processo foi Hiroshima e Nagasaki. O capitalismo encontrou na bomba atômica o reflexo de sua própria imagem na água escura. Percebeu que sua lógica só podia levar a uma coisa: extinção total. Percebeu que havia se tornado o Necroceno. (McBrien, 2022, p.149)

Pensar novas narrativas para o futuro se torna tarefa urgente, é preciso descolar a narrativa da catástrofe inevitável desse sistema, da história humana. A autodestruição do Capital não pode significar a destruição do mundo humano. A tempestade do “progresso” que puxa o anjo da história de Benjamin começa a ser combativa através de novas formas de contar a história. Então que a façamos a contrapelo.

## 5 - Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984

CHAKRABARTY, Dipesh. Quatro teses sobre a mudança climática e a história. *Sopro: Panfleto Libertário*, n. 91, [s.d.]. Jul. 2013. Disponível em:

<https://culturaebarbarie.org/sopro/n91.html>. Acesso em: 12 abr. 2025.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

PROSPECT MAGAZINE. Nick Land: the alt-right's philosopher writes back. 2017.

Disponível em: <https://www.prospectmagazine.co.uk/ideas/philosophy/44371/nick-land-the-alt-writer>. Acesso em: 12 abr. 2025.

FISHER, M. Um olhar sobre o aceleracionismo. Instituto Humanitas Unisinos (IHU), São Leopoldo, 11 maio 2017. Disponível em:

<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/640092-um-olhar-sobre-o-aceleracionismo-artigo-de-mark-fisher>. Acesso em: 12 abr. 2025.

\_\_\_\_\_. Um olhar sobre o aceleracionismo. *Outras Palavras*, 15 maio 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/pos-capitalismo/um-olhar-sobre-o-aceleracionismo/>.

Acesso em: 12 abr. 2025.

LAND, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Edited by Robin Mackay and Ray Brassier. Falmouth: Urbanomic, 2011.

LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história" de Walter Benjamin*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

BECKETT, A. Accelerationism: How a fringe philosophy predicted the future we live in. *The Guardian*, Londres, 11 maio 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>. Acesso em: 12 abr. 2025.

GLACE DICOES. Aceleracionismo: Um Breve Histórico (Parte 2). 2023. Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/aceleracionismo-um-breve-historico-parte-2>. Acesso em: 12 abr. 2025.

JÚNIOR, J. M. M., & MARQUES, F. M. R. A proliferação nuclear. *Revista De Administração Pública*, 12(4), 173 a 197. Recuperado de <https://periodicos.fgv.br/rap/article/view/7482>. Acesso em: 12 abr. 2025

MBEMBE, A. *Necropolítica*. n-1 edições, 2016.

MCNEILL, J. R., & ENGELKE, P.. *The great acceleration: an environmental history of the anthropocene since 1945*. Cambridge; Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

COOK, John R. Who banned the war game? A fifty year controversy reassessed, *Journal of British Cinema and Television*, 2017. vol. 14, no. 1, pp. 39-63. Disponível em: [https://researchonline.gcu.ac.uk/ws/portalfiles/portal/24600569/J.Cook\\_Who\\_Banned\\_The\\_War\\_Game\\_article\\_for\\_JBCTV\\_author\\_accepted\\_copy.pdf](https://researchonline.gcu.ac.uk/ws/portalfiles/portal/24600569/J.Cook_Who_Banned_The_War_Game_article_for_JBCTV_author_accepted_copy.pdf) Acesso em: 12 abr. 2025

SANTAELLA, Rodrigo. Esquerda: além da resistência? Blog do Eleutério Prado, 27 jun. 2024. Disponível em: <https://eleuterioprado.blog/2024/06/27/esquerda-alem-da-resistencia/>. Acesso em: 15 de abril de 2025

SHAVIRO, Steven. *No Speed Limit: Three Essays on Accelerationism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

GONÇALVES, Rodrigo Santaella; XIMENES MARQUES, Victor. Por uma política orientada ao futuro: a provocação filosófica e estratégica do “aceleracionismo de esquerda”. *Das Questões*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2021. DOI: 10.26512/dasquestoes.v12i1.34941. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/34941>. Acesso em: 15 abr. 2025.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1998

SRNICEK, Nick; WILLIAMS, Alex. Manifesto por uma política aceleracionista. *Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*, Rio de Janeiro, n.41, p. 269-279, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/50653>. Acesso em: 12 abr. 2025.

WATKINS, Peter. *O Jogo da Guerra*. Direção: Peter Watkins. Produção de Peter Watkins e BBC. Reino Unido: BBC, 1966. 1 filme (48 min.), son., p&b. Acesso em: 12 abr. 2025.

MCBRIEN, Justin. Acumulando extinção: catastrofismo planetário no Necroceno. In: MOORE, Jason W. (Org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, 2022.

WEBB, Alban. The War Game: The threat of thermonuclear destruction placed Britain's civil defence plans, and the BBC, at the heart of public debates about Cold War. BBC, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/coldwar/war-game/>. Acesso em: 12 de Abril de 2025.

Glackin, Russ. Operation Grapple: Britain's Development of the Nuclear Bomb. Torpedo Bay Navy Museum, 2008. Disponível em: <https://navymuseum.co.nz/explore/by-themes/post-war-1970/operation-grapple/>. Acesso em: 12 de Abril de 2025.