



**GEMINIS**

FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA  
[FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA MUNDIAL]

# A EXACERBAÇÃO DO DILEMA “FORMA VERSUS CONTEÚDO”: TÉCNICA, IDEOLOGIA E ETNICIDADE EM *24 HORAS*

**MAURÍCIO CALEIRO**

*Cineasta e jornalista, é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista do CNPq. É mestre em Film Studies pela University of Iowa (EUA).*

*E-mail: mauricio\_m\_caleiro@yahoo.com.br*

## RESUMO

Este artigo analisa os principais fatores que fazem da série *24 Horas* um exemplo extremo da problematização do dilema “forma versus conteúdo”, por conta da contraposição que promovem entre sua alta qualidade técnica de produção e a difusão de uma ideologia em que estão presentes tanto os preconceitos de origem étnica quanto o apregoamento da violação sistemática dos direitos humanos no contexto da “guerra ao terror”. Presta-se particular atenção, respectivamente, às condicionantes históricas nas quais se dá tal quadro, aos efeitos da política de escolha de elenco e à questão da tortura.

**Palavras - chave:** 24 Horas; Representação; Ideologia.

---

## ABSTRACT

This article aims to analyze the main factors which make the TV series *24* push to the limits the dilemma “form versus content”, at the expenses of the contraposition between its high quality values and the difusion of an ideologic trope characterized by ethnical prejudices and by the sistematic violation of human rights, in the context of the “war on terror”. It is paid particular attention, respectively, to the historical context in which the has been was presented, to the effects of the politics of casting employed by the its producers, and to the polemic question of torture.

**Keywords:** 24; Characterization; Ideology.

## 1 INTRODUÇÃO

A primeira vista, a grande novidade trazida pela série de TV *24 Horas*, lançada nos Estados Unidos pela Fox em 2001, seria a narrativa desenvolvida “em tempo real”, através da qual o tempo diegético - aquele passado no interior da trama - equivaleria ao tempo tal como vivenciado no universo habitado pelos espectadores que assistem à série. Seu próprio título, com sua alusão ao número de horas do dia - que também seria o número de episódios da temporada, já que esta acompanha um dia na vida do agente federal Jack Bauer (Kiefer Sutherland) - enfatiza a “novidade”. Entretanto, à medida em que as temporadas foram se sucedendo, tornava-se evidente que a narrativa em “tempo real” não era o único de uma série que explorava, com um nível superlativo de qualidade técnica, um tema na ordem do dia - o terrorismo internacional, questão onipresente desde o 11 de Setembro e internacionalizada após os ataques posteriores a Madri e Londres.

Parece, portanto, compreensível por que os relativamente poucos textos que se dedicam a analisar *24 Horas* tenham dedicado tamanha atenção aos aspectos formais da série. Mas, de forma um tanto surpreendente, não é o alegado “tempo real” da narrativa - que só perfaz uma hora se acrescido dos comerciais, já que cada episódio tem em torno de 43 minutos - o aspecto mais debatido pelos autores, mas a divisão múltipla da tela (o *split-screen*), que chega a oferecer o acompanhamento de até cinco ações ao mesmo tempo.

Trata-se, paradoxalmente, de um artifício que pertence à infância do cinema - presente, entre outros, no seminal *Life of an American fireman* (Edwin S. Potter, 1903) -, e que em sua encarnação digital já havia sido usado de um modo relativamente similar ao de *24 Horas*, em filmes como *Corra, Lola, Corra* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, Alemanha, 1998) e, com senso estético apurado, *O Livro de Cabeceira* (*The Pillow Book*, Peter Greenaway, Reino Unido, 1996). Para se ter uma ideia do quanto o artifício fascinou os críticos da série, no primeiro livro inteiramente a ela dedicado, organizado por Steven Peacock - *Reading 24: TV Against the Clock* (I.B. Tauris, 2007) - cinco dos seus dezesseis artigos

debatem especialmente o *split-screen*. Mas, por ora, o que gostaríamos de reter de tal leitura é o reconhecimento expressivo que os aspectos técnicos da série recebem.

Com efeito, *24 Horas* é talvez o programa televisivo que melhor encarnou, a seu tempo e em virtualmente, todas as categorias técnicas - destacadamente na montagem, direção de arte, edição de som e fotografia - os estilos visuais videográficos classificados por John Caldwell como características distintivas da qualidade na TV (CALDWELL, 1995). Entretanto, ao contrário da maioria dos exemplos citados pelo autor, a série não alcança tal *topos* visual às expensas do sacrifício de seu pleno desenvolvimento narrativo (nesse aspecto - a combinação de estilo visual refinado e roteiros altamente elaborados - *Twin Peaks* e *Arquivo X* talvez devam ser considerados seus mais notórios predecessores). Ao contrário: a premiada equipe de roteiristas levou a um novo patamar o grau de complexidade das múltiplas tramas paralelas, dos elementos-surpresa e, acima de tudo, dos vertiginosos *twists* narrativos que transformaram a série em um exemplo de excelência na elaboração de roteiros, tornando-se caso de estudo recorrente em cursos e oficinas sobre o tema.

Entretanto, se em termos de qualidade técnica, *24 Horas* é uma referência quase unânime, o mesmo não pode ser dito a respeito das questões ideológicas suscitadas pela série ao longo de suas oito temporadas. Trata-se provavelmente do produto televisivo que explorou de forma mais intensa os limites da tematização do terrorismo em uma série de ficção. A encenação, em "tempo real", de um dia de cão na vida de um agente antiterrorismo tornou-se, a um tempo, um projeto muito bem-sucedido em termos técnicos e comerciais e uma série ficcional com implicações político-ideológicas altamente problemáticas, que levaram ao limite o dilema forma *versus* conteúdo.

A despeito de seu alto nível de produção e dos auto-proclamados esforços de seus produtores para manter o "discurso" da série nos limites do politicamente aceitável (ainda que os dilatando ao máximo), seria ingênuo desconsiderar o papel de formação e difusão ideológico desempenhado pela série no decorrer de quase uma década marcada - nos Estados Unidos, notadamente - por um intenso debate acerca das fronteiras entre o combate ao terrorismo e a preservação dos direitos civis. No interior de tal dinâmica, a série se equilibra de forma precária entre as pressões por correção política e as historicamente politicamente incorretas convenções do filme de ação enquanto gênero. Promover uma investigação acerca de para qual lado da balança pende esse precário equilíbrio é o objetivo das duas seções deste artigo, que serão apresentadas a seguir.

*Casting e Políticas de Representação* investiga, como o título sugere, o papel que a escolha de elenco (que no âmbito desta pesquisa inclui, por definição metodológica, o exame da caracterização dos respectivos personagens) na formação de estratégias dis-

cursivas e de tipificação dos personagens da série, a partir de uma análise que prioriza o exame das construções axiológicas perpetradas pela narrativa em relação à questão da etnicidade.

As implicações ideológicas relacionadas ao modo como *24 Horas* concebe a política institucional no que diz respeito às relações internacionais, sobretudo, e o debate acerca do tema que mais críticas amealhou à série – o modo como retrata a tortura – são os temas abordados na terceira e última seção deste artigo, *Ideologia, tortura e o não-lugar da política*.

## 2 CASTING E POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO

Séries de TV estão entre os primeiros produtos audiovisuais de ficção a tematizar o de 11 de Setembro. Três semanas após o ataque, quando o estado de choque da população norte-americana mal se dissipara, o tema já era diretamente tratado em um episódio de *Nova Iorque contra o Crime (NYPD Blue)*. *24 Horas* não é, portanto, a primeira série a lidar com a nova configuração ideológica que se seguiu aos ataques da Al Qaeda (embora um episódio-piloto - no qual um avião era explodido em pleno ar – tivesse sido produzido dias antes dos ataques de 11 de setembro, mas não veiculado por razões óbvias, só vindo a ser exibido meses depois).

É importante estabelecer com precisão tais datas para dar uma ideia, por um lado, das pressões aos quais os produtores da série estiveram sujeitos e, por outro lado e mais importante, ao enorme papel formativo e pedagógico que *24 Horas* estava potencialmente em vias de exercer na construção de visões públicas de como enfrentar o terrorismo. Pois, como afirma o autor de um dos ensaios sobre o programa televisivo,

Ninguém precisa ter as habilidades de um agente contraterrorista para perceber alguma conexão entre o enorme sucesso de *24 Horas* no Reino Unido e nos EUA e a preocupação pós-11 de Setembro em ambos os países com terrorismo e com a assim chamada 'guerra ao terror' (WOOLF, 2007, p. 73).

A série foi ao ar nos Estados Unidos em 6 de novembro de 2001, portanto menos de dois meses depois dos ataques. No entanto, todos os episódios da primeira temporada haviam sido escritos e gravados antes disso – ou seja, a profunda afinidade entre a temática da série e o estado de tensão da sociedade norte-americana tal como por ela descrito e os eventos terroristas reais que deflagraram um estado de histeria coletiva no país não foi, a princípio, proposital. Muito possivelmente se tratava de um imaginário intermitente no inconsciente coletivo do país – como uma análise à moda da desen-

volvida por Kracauer em relação ao cinema alemão (1988, originalmente publicada em 1947) possivelmente revelaria na profusão de filmes catástrofes, com direito a Nova Iorque destruída, que antecederam o evento real. Por outro lado, não obstante tratar-se, oficialmente, de uma coincidência, a nova *zeitgeist* que teve lugar no bojo dos ataques seria explorada à exaustão nas demais temporadas da série.

Em um texto escrito em 1990, e que ganhou possibilidades outras, mais graves de leitura após o 11 de Setembro, Mary Ann Doane, repercutindo nominalmente Barthes (e implicitamente Bazin), insiste que em decorrência de sua lógica de celebração do instantâneo,

A televisão não lida com o peso morto do passado, mas com o trauma potencial e a explosividade do presente. E o drama último do instantâneo – catástrofe – constitui o verdadeiro limite de seu discurso (DOANE, 2001, p. 269).

*24 Horas* leva ao paroxismo tal premissa, na seara ficcional: não apenas a catástrofe (ou como evitá-las) é seu tema essencial, como a conexão entre um evento traumático real e o universo ficcional da série está, em uma medida certamente superlativa, mas que não é possível precisar, na raiz de seu sucesso e permanência no imaginário público.

No entanto, o conteúdo ideológico de *24 Horas* foi considerado por muitos um veículo para difusão massiva de uma forma perniciosa de conservadorismo, instigadora do preconceito étnico e da violação dos direitos civis em nome do combate ao terrorismo. Isso foi demonstrado pelo significativo número de resenhas críticas e pelos muitos protestos de grupos organizados da sociedade norte-americana contra a série – notadamente na sexta temporada -, em que um adolescente americano de origem árabe era um dos vilões.

As políticas de escolha de elenco (a partir de agora referida como *casting*), por refletirem a um tempo os preconceitos étnico-raciais e os esforços por dissimulá-los através de pesos e contrapesos, são um dos mais ricos veios a ser explorados em uma análise detida *24 Horas*, particularmente a partir de uma perspectiva comparativa – a qual Bluford Addams sugere como o melhor método analítico para lidar com questões de raça e etnia (ADAMS, 2002).

## 2.1 ETNICIDADE E O MODELO NARRATIVO TRIPOLAR

Nas seis primeiras temporadas de *24 Horas*, há três polos narrativos principais, cada um com seus padrões configurativos (nas duas últimas temporadas, em que a lo-

cação da série se muda para Washington e depois para ova Iorque, isso aparentemente se altera; mas na verdade, não muito): o polo principal é a CTU (Counter-Terrorist Unit, ou Unidade Anti-Terrorismo), a qual supostamente deveria ser caracterizada por seus protocolos profissionais, comunicação interpessoal burocrática e eventual ação repressiva, incluindo, de forma não oficial mas frequente, tortura. É também o lugar em que, dentro do ideário neopositivista que caracteriza boa parte das séries de ação contemporâneas a *24 Horas* – notadamente a franquia *CSI* – a tecnologia é exaltada como a nova panaceia, agora destinada ao combate ao terrorismo. Graças à CTU, como aponta com uma pitada de mordacidade, Paul Delaney, “Espectadores de televisão sabem agora que os malvados não são capturados pelo ‘tira’ em perseguição, mas por bases de dados, gravações telefônicas e câmeras de vigilância” (2007, p. 93).

A Casa Branca (ou o Air Force One ou a casa de campo presidencial) compõe o segundo polo, com seu *mix* de figuras públicas e conspiradores privados – além das intrigas familiares de praxe, as quais tornaram a quarta temporada um tanto arrastada.

O terceiro e mais variado polo é aquele habitado pelos terroristas, em sua maioria não nativos, mestiços ou o que os norte-americanos chamam de “pessoas com sotaque” [*accented people*]. Nele predominam tipos sujos, brutos, com algo de animalesco e repulsivo. Há russos, chineses, bálticos e uns poucos “latinos” (a série não costuma identificar exatamente de que país, ou cria um país fictício), mas a maioria vem, ou parece vir, do Oriente Médio.

A oposição entre bárbaros sujos e anacrônicos *versus yuppies* limpinhos e *high tech* que tal polo promove não deixa, no mais das vezes, de trazer implícito em suas entranhas o que o filósofo Paulo Arantes, dialogando com Fukuyama e com Fanon, vê como uma fratura bipolar herdada pela contemporaneidade:

Em seus próprios termos, em 11 de setembro de 2001 poderíamos dizer que o planeta testemunhou uma ‘interação coletiva’ de intensidade apocalíptica entre as duas zonas em que o discurso do fim da História dividira o mundo, a zona de luz pós-história e a zona de sombra dos povos ainda históricos – outra estratificação na base da assimetria do sofrimento vivida pelos novos *damnés de le terre*, igualmente invisíveis ao olhar colonial (ARANTES, 2007, p. 63).

Deve-se ressaltar que eventualmente incorporam-se a tal polo personagens tipicamente norte-americanos que – alguns como vilões, alguns involuntariamente – acabam por mesclar-se aos terroristas estrangeiros. A seguir, analisaremos com mais detalhe seu papel na trama, bem como algumas das implicações da contraposição do polo dos vilões ao protagonista da série, em relação ao qual faz-se necessário, antes, tecer algumas considerações .

## 2.2 MOCINHO E BANDIDOS, AMBOS MAUS

Acima e além de tais polos, entre os quais transita, paira o protagonista Jack Bauer. Embora largamente subestimado ou negligenciado pelos críticos da série, Kiefer Sutherland tem um desempenho superlativo ao encarná-lo ao longo das temporadas. Seu trabalho de voz é particularmente notável, cobrindo um vasto campo de manifestações aurais. É verdade que, como colocado por vários críticos, ele, sendo torturado ou, com mais frequência, torturando, grita muito, e, como mais de um programa de humor satirizou, muitas vezes basta seu grito para o vilão da vez contar tudo. Mas ele também murmura súplicas aos que ama; sussurra, em um tom mais diligente, quando o inimigo prestes a ser tocado não pode vê-lo; apresenta uma voz insegura e hesitante no início de cada temporada a qual lamenta a morte de amigos, e fatigada à exaustão no momento imediatamente anterior à ação decisiva final; por fim, acima de tudo, ele se comunica pelo telefone celular de uma forma nunca antes vista na tela! Ademais, Sutherland parece ter achado o ponto exato para dotar o personagem de uma fragilidade sentimental e de um pendor sacrificial que, em última análise, é o que "justifica" toda a violência que ele emprega. O resultado, embora tecnicamente admirável, é a criação de um vigador extremamente conservador, um tipo de Rambo *high-tech* que reencarna o herói branco, onipotente, fálico, que o feminismo e o multiculturalismo acreditavam ter relegado ao passado.

### 2.2.1 ECONOMIA LIBIDINAL E IDENTIFICAÇÃO ESPECTATORIAL

Essa deplorável constatação acaba, por vias tortas e paradoxais, por corroborar a dupla crítica de Camille Paglia aos efeitos práticos (ou, do ponto de vista do feminismo militante, à virtual ausência destes) da combinação entre o construcionismo social em voga na academia norte-americana desde os anos 70 (graças, segundo ela, em grande parte ao próprio *establishment* feminista) e, nesta, da promoção em bloco e sistemática da recusa em adotar, por um longo período, como objetos de estudo, os produtos da cultura popular de massas, abrindo parcialmente mão de uma interação crítica de alto nível com alto potencial de intervenção política. Tal quadro levou a polemista a prever que:

Seguramente, o estilo intelectual do século XXI terá de ser completamente diferente. A cultura popular não pode ser esvaziada [de atenção crítico-acadêmica]. As políticas globais sofrerão refrações através das telecomunicações, o novo discurso universal [...] Um esquerdismo elitista é uma contradição em termos (PAGLIA, 1994, p. 511).



Porém, o papel simbólico do protagonista de *24 Horas* transcende os efeitos retrógrados relacionados à questão de gêneros e à etnicidade para inserir-se em uma dinâmica ainda mais ampla e socialmente abrangente: a da economia libidinal à qual é submetido o espectador de *24 Horas*, a qual orbita em torno do duplo binômio ansiedade-medo (do próximo ataque terrorista) e satisfação sadomasoquista do ego (na forma de punição extra-jurídica do transgressor). Praticamente não há, na série – com certeza uma das mais dessexualizadas da história do formato, entre as não destinadas ao público infantil - momentos de compensação gozosa na forma de prazer não punitivo, de natureza sexual ou não. Nesse sentido, ela se insere plenamente numa contemporaneidade na qual, como aponta Vladimir Safatle, passamos “de uma sociedade da satisfação administrada para uma *sociedade da insatisfação administrada*” (SAFATLE, 2008, p. 133, grifos do autor).

Embora *24 Horas* emule, assim, em sua simbologia narrativa, uma economia do desejo pós-moderna, que Zygmunt Bauman, em sua mordaz dicotomia entre o turista e o vagabundo, resumiu numa *boutade* - “O efeito de ‘tirar a espera do desejo’ é tirar o desejo da espera” (BAUMAN, 1999, p. 87) -, há um preponderante elemento anacrônico a perturbar tal constatação, justamente na figura de seu protagonista, Jack Bauer.

Se como aponta Lorenzo Vilches, “O sujeito da era tecnológica (e da globalização) não é autônomo, e suas ações, sejam elas econômicas ou lúdicas, respondem a alguma estrutura mais profunda” (VILCHES, 2010, p. 193), o herói de *24 Horas*, a despeito de sua intensa interação com artefatos tecnológicos do presente – como já dito, o telefone celular acima de todos – é, essencialmente, um sujeito do passado, a velha figura do justiceiro solitário, de ética própria e acima das leis vigentes – as quais despreza -, disposto a arriscar sua pele em nome da prevalência da ordem e do que entende por bem comum.

Colabora, sobremaneira, para o anacronismo de tal caracterização – e para o tipo de identificação espectral que provoca - o fato de ser Bauer um personagem desprovido de auto-ironia, em um momento histórico marcado pela “ironização absoluta dos modos de vida” (SAFATLE, 2008, p. 134),

Pois, em uma sociedade da insatisfação administrada, os sujeitos não são mais chamados a identificar-se com tipos ideais construídos a partir de identidades fixas e determinadas, o que exigiria engajamentos e certa ética da convicção, fato impossível em uma situação de crise de legitimidade como a nossa. Na verdade, eles são cada vez mais chamados a sustentar *identificações irônicas* (*Id., Ibid*, p. 134, grifos do autor).

O dado paradoxal, no entanto, é que é precisamente essa dicotomia entre uma

economia libidinal pós-moderna consoante ao admirável mundo novo da tecnologia e um personagem preso a valores em desuso que alimenta muito do fascínio que a série desperta. Bauer, primeiro herói televisivo pós-11 de Setembro, encarna o retorno impossível de um mito, o do vingador norte-americano individualista e auto-suficiente, capaz de salvar o mundo, que, se só sobrevivia no imaginário - pois na prática já fora há muito substituído pelos clones de Homer Simpsons -, os ataques terroristas em solo norte-americano acabariam por relegar definitivamente ao passado.

### 2.2.2 ETNICIDADE E A ARMADILHA EUROCÊNTRICA

Em comparação com Jack Bauer, seus inimigos têm capacidades, recursos e, mais importante, alcance simbólico bem mais restritos. A discriminação étnica opera em dois níveis em *24 Horas*. De forma sucinta, pode-se dizer que ela é latente na CTU - dada a profusão de traidores e de vilões que ali vicejam, combinada a eventos como a transformação do melhor amigo de Jack, Tony Almeida (Carlos Bernard), que se torna vilão na oitava temporada -, mas é explícita em relação à maioria dos outros personagens não americanos ou descendentes diretos de imigrantes, não obstante as estratégias de pesos e contrapesos (há sempre um ou dois deles "bonzinhos") levada a cabo pelo *casting*.

Tal política deveria supostamente funcionar como um argumento defensivo contra acusações de preconceito étnico. Entretanto, são notáveis as diferenças entre a caracterização dos vilões - homens asquerosos, com gestual brutal e, mais importante, um forte sotaque (a exceção é Salazar, o vilão "intelectualizado" protagonizado pelo galã português Joaquim de Almeida na terceira temporada) - e os descendentes bonzinhos, "quase-americanos", que trabalham na CTU, elegantemente vestidos, polidos, sexualmente atraentes, com um suave (e às vezes charmoso) sotaque.

Apesar de, na maior parte do tempo, o idioma falado pelos dois grupos ser o mesmo - inglês, é claro -, é, como sugerido no parágrafo anterior, sobretudo através de um componente da linguagem falada - o sotaque - que as dinâmicas representacionais da série se revelam como baseadas em preconceitos e em relações de poder.

Parece perfeitamente normal, no âmbito ficcional, caracterizar vilões como repulsivos e os bonzinhos de um modo atraente, mas quando tal diferenciação é determinada por uma categoria cultural sócio-excludente como linguagem, tal caracterização extrapola as lógicas internas da ficção e passa a fornecer uma visão discriminatória de relações transculturais. Pois, como Ella Shohat e Robert Stam sustentam,

Embora linguagens enquanto entidades abstratas não existam sem hierarquia de valores, linguagens tais como vividas operam no interior de hierarquias de poder. Inscritas nas dinâmicas internas ao jogo de poder, a linguagem se torna presa de hierarquias culturais típicas do eurocentrismo (SHOHAT; STAM, 1994, p. 191).

Os roteiristas da série não se mostraram alheios à armadilha eurocentrista. A solução que adotaram para driblá-la, também recebida com protesto por grupos organizados, foi o emprego, em quatro temporadas, de personagens americanos como os grandes vilões, financiando, manipulando e lucrando em decorrência da ameaça terrorista. Estes incluem um presidente, um grande executivo (pai de Jack Bauer na trama, encarnado de forma brilhante por James Cromwell) e, numa clara menção à privatização do setor bélico norte-americano, um “general de exército particular” (papel encarnado com garra pelo veterano John Voight). Entretanto, ao contrário da quase totalidade dos terroristas estrangeiros, tais personagens são educados, elegantes, fazendo uso de padrões formais de comunicação. Eles constituem, talvez, a mais insidiosa, mas não obstante irônica contradição de *24 Horas*: o fato que um canal, a Fox, co-irmã da Fox News, berço do jornalismo *neoon*, e pertencente a um megaconglomerado midiático - a News Corporation - veicula uma série na qual habitantes privilegiados do universo corporativo são sacrificados como bodes expiatórios para ajudar a encobrir uma visão marcada por preconceitos mal disfarçados.

### 3 IDEOLOGIA, TORTURA E O NÃO-LUGAR DA POLÍTICA

Laurie Ouellette, em seu livro sobre TV pública, chama a atenção para o papel pedagógico desempenhado pela televisão na formação de mentalidades no que concerne à concepção de temas político-sociais (OUELLETTE, 2002). Tal crítica afilia-se a mais abrangente e incomparavelmente mais elaborada filosofia política concebida pelo pensador pós-marxista Louis Althusser, notadamente em relação ao seu conceito de Aparelhos Ideológicos do Estado e, de forma particular, no interior de tal categoria, ao processo desenvolvido pelo que ele chama de “Interpelação” (ALTHUSSER, 1971). No contexto da mídia, tal conceito pode ser entendido como a persuasiva e “naturalizada” ação ideológica por ela exercida ação na formação subjetiva do indivíduo. É precisamente tal aspecto de *24 Horas*, potencializado por sua inserção no contexto histórico contemporâneo, que já foi apontado anteriormente, e que será examinado neste tópico, prestando particular atenção a dois temas: como política internacional enquanto prática institucional é descrita na série e como ela trata a questão da tortura.

Em um momento da história da televisão no qual as series *top* de linha como

*24 Horas*, que ostenta o mais alto custo por capítulo dentre todas as séries que a Fox já produziu, são planejadas mirando também no mercado internacional. Com isso, audiências nacionais que incluem cidadãos pertencentes às mesmas etnias de alguns dos vilões da série, resulta altamente problemático o modo pelo qual *24 Horas* encena (ou, com mais frequência, deixa de encenar) a dinâmica das relações políticas internacionais. Seria, é claro, não realista esperar que uma série de TV da adrenalina tão alta como a protagonizada por Jack Bauer fosse abordar as relações entre política internacional, diplomacia e terrorismo de um modo condizente e elaborado. A visão da questão provida pelos roteiristas segue a regra das séries de ação: ações terroristas são tipificadas exclusivamente como atos criminosos, deixando de lado qualquer implicação política – deixando de incluir, se não de maneira extremamente superficial, o papel das políticas internacionais e doméstica para evitar a formação e a ação de grupos terroristas.

### 3.1 RETRATO MANIQUEÍSTA DA POLÍTICA INTERNACIONAL

Entretanto, como já mencionado, *24 Horas* contempla, como um de seus principais polos narrativos, as dependências ocupadas pelo presidente dos Estados Unidos. E, naturalmente, a política é, ao lado de urgências familiares e tramas conspiracionais, tópico recorrente em tal ambiente. Os embaixadores e representantes de países estrangeiros que lá aparecem – com a única e parcial exceção do presidente russo e de sua esposa na sexta temporada (mas não na sexta) – são quase sempre representantes de nações com as quais os terroristas têm alguma espécie de conexão, o que automaticamente põe tais atores políticos sob suspeita, se não sob ataque, como o promovido na sexta temporada pelo presidente Wayne Palmer contra um embaixador do Oriente Médio, que tantos protestos provocou nas comunidades de imigrantes da região que vivem nos Estados Unidos. Ora, essa estrutura, que se repetiu temporada após temporada, significa a invalidação *avant la lettre*, na série, de qualquer ato político conduzido por representantes de qualquer país, com exceção dos Estados Unidos. A caracterização dos políticos estrangeiros é talvez o quesito em que o preconceito aparece de forma mais evidente e com poucos contrapesos em *24 Horas*, resultando particularmente problemático em uma série que, conforme apontado, visa também o mercado internacional, e com o agravante de intensificar, para o público norte-americano uma mensagem de descrédito em relação aos estrangeiros e de descrédito com a política institucional, fornecendo, ainda, o salvo-conduto para sua substituição pela tortura (e, simbolicamente, o belicismo).

Torna o cenário ainda pior constatar que tal representação se deu, na maior parte do tempo, em um momento histórico no qual os Estados Unidos estavam envol-

vidos em uma guerra (esteve durante todo o tempo de existência da série, primeiro no Iraque e depois também no Afeganistão) amplamente desaprovada pela opinião pública, e que foi originada precisamente pela insistência da presidência de George W. Bush em desprezar a ONU e a comunidade internacional em relação aos (des)motivos para a invasão do Iraque. O comportamento dos presidentes fictícios de *24 Horas*, cuja autoridade é sublinhada pelas medidas do cerimonial e pelo emprego litúrgico do “Mr. Presidente” como tratamento verbal, como que corrobora tal arrogância, a qual dá mostras de embutir, latente, o desejo de reafirmação da supremacia imperial norte-americana.

### 3.2 O ELOGIO DA TORTURA

Não obstante a questão do preconceito e do papel subalterno da política na série, o mais polêmico assunto tratado em *24 Horas* é a tortura – prática disseminada na série, praticada por terroristas, mas, sobretudo, por agentes governamentais dos EUA, Jack Bauer destacadamente. Trata-se do tema favorito dos críticos da série, entre eles jornalistas respeitados como Adam Green e um crítico cultural da estatura de Slavoj Žižek. Green detalha como a tortura opera no interior da série:

Ao menos meia dúzia de personagens procederam a interrogações em condições que se encaixam a definições convencionais de tortura. Os métodos retratados variam e incluem injeção química, choque elétrico e a velha quebra de ossos (GREEN, 2005, s/p).

Anne-Marie Cusak e Erik Sandberg, em um artigo que traz a informação que a Anistia Internacional considera a tortura em *24 Horas* “didática”, fazem um grande esforço para apresentar uma visão equilibrada do tema. Trata-se de uma tarefa difícil:

Que *24 Horas* insiste em causar dor com tamanha permissividade é perturbador à luz do fato que, na temporada passada [a quarta], os torturadores infligiram várias vezes dano extremo às pessoas erradas. A possibilidade de se torturar um inocente é vagamente uma preocupação da série. Por outro lado, *24 Horas* também descreve tortura como uma ferramenta útil à medida em que os torturadores consigam escolher a vítima correta (CUSAK; SANDBERG, 2005, p. 35).

A despeito de ter sido publicado pela tradicional revista de esquerda *Progressive*, editada desde 1909, o subtexto do artigo das autoras deixa claro que o problema delas é com os eventuais inocentes, não com o método em si. É precisamente a resposta à pervasividade de tal visão que despertou as preocupações mais agudas em relação à série:

Teria *24 Horas* incorrido em escorregadia queda ao retratar atos de tortura como normais e portanto justificáveis? Estaria seu público, e o público de modo geral, também retrabalhando as regras da Guerra a um ponto onde a resposta mais eficaz ao terrorismo é incorrer em terror? (GREEN, 2005, s/p).

A resposta, infelizmente, parece ser afirmativa. E é particularmente séria em um momento histórico no qual o respeito por uma legislação de direitos humanos promulgada a custa de muito sangue – do Terror na França pós-revolucionária à barbárie nazista – encontra-se intermitentemente ameaça. É importante frisar que a representação da tortura em *24 Horas* não se restringe à natureza gráfica do tema (embora seja, às vezes, altamente gráfica), como é usual no cinema japonês desde os anos 60 e tal como popularizada por Quentin Tarantino e seus pupilos há pouco mais de uma década. A tortura, na série, com maior ou menor detalhamento gráfico, foi tratada desde a primeira temporada essencialmente como uma prática normativa e institucional – portanto, “naturalizada” – de interrogatório.

É precisamente através do paralelismo entre a violência do terrorismo e aquela praticada pelos heróis da série que Slavoj Žižek, com o usual brilhantismo e mordacidade e valendo-se de referências históricas, aprofunda, em um artigo sobre *24 Horas* escrito para o jornal inglês *The Guardian*, as implicações éticas da questão:

O problema para aqueles no poder é como arrumar pessoas para fazer o trabalho sujo sem transformá-las em monstros. Esse era o dilema de Heinrich Himmler. Quando confrontado com a tarefa de matar os judeus da Europa, o chefe da SS adotou a atitude de ‘alguém tem de fazer o trabalho sujo’. Havia um problema ético mais agudo para Himmler: como se certificar de que os carrascos, ao praticarem esses atos terríveis, permaneceriam humanos e dignos. Sua resposta foi a mensagem de Krishna para Arjuna no Bhagavad-Gita (Himmler sempre tinha em seu bolso uma edição encadernada em couro): aja com distância interior; não se envolva completamente. Nisso também reside a mentira de *24 Horas*: que não somente seria possível reter a dignidade perpetuando atos de terror, mas que se uma pessoa honesta desempenha tal ato como uma tarefa grave, isso a confere uma grandeza trágica e ética. O paralelo entre o comportamento dos agentes [do governo] e o dos terroristas serve a essa mentira (ŽIŽEK, 2006, s/p).

Ao aproximar analiticamente *24 Horas* e métodos nazistas, Žižek acaba indiretamente por insinuar – embora não desenvolva o tema – um temor que a este autor sempre pareceu latente entre as hostes progressistas em relação à série da Fox: que, resguardadas as diferenças de contexto e de época, tal referência se estendesse ao campo da manipulação de massas, servindo à corporação midiática mais identificada

com a plataforma bélica da nova velha direita norte-americana como modelo para um empreendimento em larga escala, no campo ficcional, de uma estratégia de *brainwashing* coletivo semelhante à que tem empregado, inicialmente com enorme sucesso, no campo jornalístico – e exercendo influência transformadora na concorrência, como aconteceu na área midiática. É certo que tal temor talvez incorra na supervalorização do poder de uma série de ficção e no menosprezo ao poder da alegada (e discutível) pluralidade da mídia norte-americana. De qualquer forma, trata-se, de uma perspectiva que felizmente está longe de se confirmar, pelo contrário, é o jornalismo *neocón* FOX quem enfrenta atualmente cerrado questionamento público e governamental, enquanto, após oito temporadas, é anunciado o fim de *24 Horas*.

#### 4 CONCLUSÃO

O programa televisivo objeto de estudo deste artigo deve, se os executivos da Fox não voltarem atrás, chegar ao fim este ano. Suas duas últimas temporadas, contemporâneas da ascensão de Barack Obama, pareciam trazer, latente, a impressão de um atroz anacronismo: se afinidade entre universo ficcional da série e a *zeitgeist* pós-11 de Setembro era um dos segredos de seu sucesso, tal elo, justificadamente ou não, parece ir deixando de existir à medida em que um novo imaginário – tornado auspicioso pelas implicações da ascensão de um negro à Casa Branca, em um país de entranhado racismo - se impõe sobre o inconsciente coletivo atemorizado da era Bush.

Premido, por um lado, pela compulsão tipicamente contemporânea, propiciada pela economia libidinal de *24 Horas*, por um desejo que se esgota em si mesmo, sendo por outro repostado já no imediato pós-breve recompensa egóica; e, por outro, pela indigesta salada ideológica *by Fox*, antifeminista, antimulticultural, pró-tortura e, portanto, sintomática de decadência imperial, o espectador de *24 Horas* – esse vidiota *a la* Peter Sellers entre os quais o autor deste artigo se inclui – encerra um paradoxo: possuir eventual consciência acerca das temerárias implicações ideológicas da série não é o bastante para desejar dela se abster. Debate-se, assim entre o lamento pelo corte no fornecimento do seu narcótico televisivo e o júbilo pelo fim do bombardeamento de mensagens que vão contra direitos que a humanidade tanto lutou para inscrever na letra da lei.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Bluford. **Reading the Re-Revival: Competing Approaches in U.S. Ethnic Studies**. American Literary History, Oxford, v. 15, n. 2, p. 395-408, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideology and Ideological State Apparatuses** (Notes towards an Investigation). In: \_\_\_\_\_. Lenin, philosophy and other essays. New York: Monthly Review Press, 1971.
- ARANTES, Paulo. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.
- CUSAK, Anne-Marie; SANDBERG, Erik. **Watching Torture in Prime-Time**. Progressive, Madison, n. 8, v. 69, p. 34-36, ago. 2005.
- CALDWELL, John. **Televisuality: Style crisis and authority in American television**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- DOANE, Mary Ann. **Information, Crisis, Catastrophe**. In: LANDY, Marcia (ed.). The historical film: History and memory in media. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. p. 261-85.
- GREEN, Adam. **Normalizing torture, one rollicking hour at a time**. New York, The New York Times, 22 mai. 2005.
- JAWORSKI, Adam; FITZGERALD, Richard; CONSTANTINOU, Odysseas. **Busy Saying Nothing New: Live Silence in TV Reporting of 09/11**. Multilingua – Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication, Boston, vol. 1-2, n. 24, p. 121-44, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. 3a. edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- OUELLETTE, Laurie. **Viewers like you? How public TV failed the people**. New York: Columbia University Press, 2002.
- PAGLIA, Camille. **Vampes & vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism: Multiculturalism and the media**. London e New York: Routledge, 1994.
- VILCHES, Lorenzo. **É possível uma estética das tecnologias de comunicação?** In:



MORAES, Dênis de (org.). *Mutações do Visível: da comunicação de massa à comunicação em rede*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010.

WOOLF, Paul. **So what are you saying An oil consortium's behind the nuke?** 24, Programme Sponsorship, SUVs, and the War on Terror. In: PEACOCK, Steven. *Reading 24: TV against the clock*. London e New York: I. B. Taurus, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. **The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood**. Londres, *The Guardian*, 2006.