

## METAIMAGEM EM 24 HORAS:

### MULTIPLICIDADE INCIDE NO PROTAGONISTA

METAIMAGE IN 24 HOURS:

MULTIPLICITY IMPACTS ON THE PROTAGONIST

METAIMAGEN EN 24 HORAS:

IMPACTOS DE LA MULTIPLICIDAD EN EL PROTAGONISTA

**Paulo Roberto Barreto Caetano**

**Professor efetivo de Literatura e outros sistemas semióticos na graduação e no mestrado da Unimontes<sup>1</sup>**

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0804-6551>

E-mail: [paulorcaetano@yahoo.com.br](mailto:paulorcaetano@yahoo.com.br)

#### RESUMO

O artigo se ocupa em discutir a coexistência de janelas na série de *24 horas* (Fox, 2001), concebida por Joel Surnow e Robert Cochran. A hipótese de que se parte é que, contextualmente, tais cenas concorrentes metaforizam as janelas com as quais usuários da internet começavam a lidar simultaneamente desde o início do Século XXI. e, cotextualmente, fulguram como elemento caracterizador do protagonista. Assim, a profusão de telas estabeleceria um diálogo com a chamada virada imagética (abordada à luz de W. J. T. Mitchell) que, por sua vez, impactaria a constituição do personagem (abordada à luz de Antonio Candido e Paulo Emílio Gomes). O objeto em pauta, o episódio-piloto, dirigido por Stephen Hopkins, enseja discussão sobre epistemologia das imagens, sobre como elas metaforizam embrionariamente um tempo marcado pela simultaneidade. Isso é viabilizado, no âmbito fílmico, pela edição (abordada a partir de Serguei Eisenstein), por um arranjo na maneira multifacetada de contar a história.

**Palavras-chave:** Imagem; Montagem; Série de televisão; Construção de personagem.

#### ABSTRACT

The article aims to discuss the coexistence of screens in the TV series *24* (Fox, 2001), conceived by Joel Surnow and Robert Cochran. The starting hypothesis is that, contextually, such concurrent scenes metaphorize the windows with which internet users began to deal simultaneously since the beginning of the 21st century and, co-textually, they highlight as a characterizing element of the protagonist. Thus, the profusion of screens would establish a dialogue with the so-called pictorial turn (as approached by W. J. T. Mitchell) which, in turn, would impact the constitution of the character (as approached by Antonio Candido and Paulo Emílio Gomes). The analyzed episode, the pilot, directed by Stephen Hopkins, gives rise to a discussion on the epistemology of images, on how they embryonically metaphorize a time marked by simultaneity. This is made possible, in

---

<sup>1</sup> Maiores informações podem ser vistas em <https://unimontes.academia.edu/PauloCaetano> e em <http://lattes.cnpq.br/9047576130682712>

the filmic scope, by editing (approached from Serguei Eisenstein), by an arrangement in the multifaceted way of telling the story.

**Keywords:** Image; Film editing; TV Series; Character Building.

## RESUMEN

El artículo aborda la coexistencia de pantallas en la serie 24 horas (Fox, 2001), concebida por Joel Surnow y Robert Cochran. La hipótesis de partida es que, contextualmente, tales escenas concurrentes metaforizan las ventanas con las que los internautas comenzaron a lidiar simultáneamente desde principios del siglo XXI y, cotextualmente, brillan como un elemento caracterizador del protagonista. Así, la profusión de lienzos establecería un diálogo con el llamado giro imaginario (abordado a la luz de W. J. T. Mitchell) que, a su vez, impactaría en la constitución del personaje (abordado a la luz de Antonio Candido y Paulo Emílio Gomes). El objeto de la agenda, el episodio piloto, dirigido Stephen Hopkins, suscita una discusión sobre la epistemología de las imágenes, sobre cómo metaforizan embrionariamente un tiempo marcado por la simultaneidad. Esto es posible, en el ámbito fílmico, por el montaje (abordado desde Serguei Eisenstein), por un arreglo en la multifacética manera de contar la historia.

**Palabras-clave:** Imagen; Montaje de la película; Serie de televisión; la formación del personaje.<sup>2</sup>

*“(...) quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...”*

(CALVINO, 1990, pág. 138).

## INTRODUÇÃO

Como a proliferação de imagens, oriundas da chamada revolução tecnológica no século XXI, impacta o aparelho psíquico? De que maneira essas imagens servem como instrumentos biopolíticos (de controle e vigilância, por exemplo)? As diversas telas com que lidamos há três décadas (nos notebooks e celulares, com seus programas e aplicativos funcionando paralelamente) dialogam com o aumento do número de tarefas que surgiram com a citada revolução tecnológica? Que demandas e investimentos libidinais são canalizadas nessa profusão de imagens? Que equação (seja algorítmica ou psíquica) conferiria valor epistemológico a uma imagem no século XXI?

---

<sup>2</sup> Agradeço a Edson Sousa, professor de inglês e espanhol, pela interlocução e leitura do texto, principalmente dos resumos em língua estrangeira.

Tais perguntas, para serem abordadas, demandariam estudo interdisciplinar, de fôlego, envolvendo saberes relativos à Ciências da Computação, Neurologia, Psicanálise, Filosofia, para citar alguns. Todavia, na impossibilidade de viabilizar tal tarefa colossal, é metodologicamente viável e frutífero se debruçar inicialmente sobre um objeto artístico a partir do qual algumas dessas questões podem ser discutidas. Se proceder a ideia de que estaríamos num contexto de crise (no sentido de *mudança*), vivendo uma virada imagética (ou seja, saindo de um horizonte mais grafocêntrico e caminhando para um mais pictórico), é fundamental pensar numa epistemologia da imagem: sondar como a instância pictorial fulgura enquanto metáfora visual e/ou sugere indiretamente um *ethos*; refletir como ela, a imagem, adensa o texto verbal, tensionando o texto multissemiótico no qual se insere, abrindo horizontes interpretativos.

Com certo viés ensaístico, este artigo parte de tal pressuposição para discorrer sobre uma série televisiva, na qual há um instigante jogo com a linguagem, ou melhor, com recursos cinematográficos: a coexistência de janelas numa tela, a qual aludiria, dentre outros aspectos, ao caráter multifacetado do contemporâneo, então embrionário no início do presente século. *24 Horas*, produção da Fox de 2001, concebida por Joel Surnow e Robert Cochran, pode, à primeira vista, ser considerada mero *blockbuster* fazedor de propaganda militar dos EUA, entretanto, um olhar mais detido percebe que a produção fílmica não se resume a um objeto pasteurizado e panfletário. A visão ambígua para com o governo do próprio país, a construção de personagens complexos e, principalmente, o jogo de janelas trabalhado em cada bloco, fazem com que a série televisiva seja instigante não apenas no âmbito político e fílmico, mas também no epistemológico.

Afunilando esse preâmbulo, a pergunta da qual se parte aqui é esta: como a profusão de demandas (representadas visualmente pelas janelas) em *24 horas* impacta o protagonista? Tal coexistência metaforizaria embrionariamente a chamada virada imagética e, mais especificamente, o simultaneísmo de telas de demandas dos aplicativos e programas, oriundo da revolução tecnológica que nos toma de assalto. Para discutir isso, partir-se-á do pressuposto de que a coexistência de janelas é recurso fílmico para o espectador, como modo de representar o que impacta o protagonista. Assim sendo, o

caminho a ser feito é pensar a multiplicação das imagens, via montagem, para, então, ver como isso é recebido pelo personagem principal<sup>3</sup>.

### VIRADA IMAGÉTICA: BREVES RELAMPEJOS

Imagens ensejam discussões sobre o investimento técnico metalinguístico ali depositado, bem como estudos acerca da constituição delas próprias, acerca daquilo que as atravessa ou ainda acerca daquilo a que se referem. Como coloca Ulpiano Meneses (2003), por séculos o estatuto da imagem era permeado por uma dimensão demiúrgica e afetiva na Antiguidade e na Idade Média. É no Renascimento que começam a haver mais sistematicamente esforços para decodificação do simbólico, uma prática científica da iconografia, pontua o autor de “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”.

Paulatinamente a imagem vai recebendo um estatuto de ferramenta, para entender, por exemplo, relações sociais, o que colabora para o fortalecimento de uma cultura visual. Frente a isso, a Antropologia, como disciplina, coloca Meneses, é um dos cursos que protagoniza estudos relativos à visualidade. Isso é impulsionado, já no século XX, pelo advento dos *Cultural Studies* e, claro, pelo modo de circulação das imagens quando a sociedade começa a canalizar, mais intensamente, pulsões e neuroses no registro visual, como discorrerá Guy Debord na sociedade do espetáculo, e Michel Foucault na sociedade disciplinar e biopolítica – o que se intensificará com a revolução tecnológica que se instala no século XXI.

Se, por um lado, a eloquência da indústria da propaganda contamina o indivíduo (que gradativamente começa a se ver como objeto vendável, além das mercadorias tradicionais, numa tautologia egóica e, ao mesmo tempo, demandada pelo entorno), por

---

<sup>3</sup> Importante mencionar que o presente artigo é fruto não só de pesquisa acerca da narratividade em séries, bem como coaduna-se com trabalho de extensão, interdisciplinar, desenvolvido desde 2018 na UEMG, instituição que sediou as cinco primeiras edições do colóquio “As séries de *streaming*: diálogos com Literatura, Filosofia e Educação”. Maiores informações podem ser lidas no site do evento: <https://coloquioseries.wixsite.com/websiteuemg>

Exemplo de publicação que veio a partir do colóquio é o artigo de 2020 intitulado “Trabalho: vazio e espoliação em ‘Fifteen million merits’ (*Black Mirror*)”. O Texto foi escrito a duas mãos com Daniela Oliveira R. dos Passos, e está no SciELO, a partir da Revista Teias (UERJ): [https://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-03052020000100232&lng=pt&nrm=iso](https://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-03052020000100232&lng=pt&nrm=iso)

outro lado, a gestão dos corpos consolida uma “ditadura do olho”. (MENESES, 2003, pág. 20): a vigilância passa a se dar não “apenas” por grandes instituições repressoras (como Estados e escolas), mas também, de modo pulverizado e ao mesmo tempo incisivo, pelo próprio indivíduo, o qual consegue acompanhar via dispositivos, como redes sociais, os passos de outrem e, com isso, exercer pressão social, agenciar julgamentos morais, fiscalizar figuras públicas, dentre outras ações de impacto. Os tribunais virtuais, via cancelamentos<sup>4</sup>, apesar de não terem força jurídica propriamente dita, fulguram como dispositivos<sup>5</sup>, regulando comportamentos. A projeção positiva de si, difundida por um indivíduo famoso, pode ser minada por usuários de redes sociais, criando uma nova percepção *agora* negativa, a qual, nesse caso, é tomada como reforço de determinados valores morais. Essa projeção, não raramente, vem como o arrolamento de imagens e ações, sabendo que tal coadunação enseja uma prática de significação.

Essa leitura é uma das possibilidades para com a virada / icônica pictórica, discutida por Francisco Chagas Santiago Júnior (2019). Além de práticas de significação, seria produtora observar a iconicidade na cultura material, afirma o professor da UFRN. Retomando Ulpiano Meneses, Santiago Júnior (2019, pág. 33) coloca que o visível diria respeito ao sistema de controle e visibilidade: o regime visual concerniria às imagens e sua circulação, bem como às tecnologias de observação. Apesar de ser tentador comentar o fenômeno do cancelamento virtual, tão em voga nos últimos anos (o que permitiria pensar agenciamentos de sujeição e imposição), este ensaio opta por mergulhar naquilo que há de temporalidade na narrativa via imagens. Estas seriam responsáveis por trabalhar modelos de experiência e temporalidades, pontua o autor de “A virada e a imagem: história

---

<sup>4</sup> Sobre a chamada “Cultura do cancelamento”, vale ver *The Rise of Victimhood Culture*, de Bradley Campbell e Jason Manning, citados em artigo de opinião de Pablo Ortellado, no qual o professor da USP coloca que a prática de cancelamento virtual, de um lado, lembra a cultura da honra no século XIX, e de outro lado, procura simultaneamente punir socialmente a pessoa-alvo, bem como angariar simpatia do público afim: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2020/02/cancelamentos-indicam-aumento-da-cultura-da-vitimizacao.shtml>

<sup>5</sup> Sobre dispositivo biopolítico, na gerência de fenômenos biológicos atrelados a ideologias, vale ver a discussão sobre ferramentas de subjetivação comentadas por Kelin Valeirão (2014): <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/bitstream/prefix/3195/1/VALEIRAO%2c%20Kelin.pdf>

teórica do *pictorial / iconic / visual turn* e suas implicações para as humanidades”, ao dizer que imagens estão integradas em múltiplas tecnologias de informação e conhecimento.

Predomina no artigo de Francisco Santiago um panorama acerca da virada visual. Todavia, vale mencionar a abertura do texto, na qual é relatado o episódio de 2017 em que manifestantes de direita queimam um cartaz com a imagem da filósofa Judith Butler no Sesc Pompeia em São Paulo. Paradigmática da ascensão da ultradireita brasileira, desde 2016, essa manifestação mostrou-se misógina e agressiva, e teria a queima da imagem como metonímia da agressão contra a acadêmica estadunidense. A ação-cancelamento viria como um ataque simbólico (intenso, já que a professora estava no referido centro cultural naquele momento) que não pode se realizar fisicamente por haver um mínimo de civilização a reprimir o desejo: “Como não se pode queimar a mulher real, queima-se a mulher-imagem, num exorcismo mágico-político e coletivo.” (SANTIAGO JÚNIOR, 2019, pág. 31). O cartaz, portanto, canalizaria uma intolerância do grupo, e enseja pensar um traço antropológico via imagem; a imagem diz algo acerca da circunstância.

Tal ação de queima, mesmo não sendo novidade, permite pensar na força que as imagens têm no século XXI. As práticas de significação dizem de quem concebe a imagem, bem como de quem as veicula. A contundência do ato contribui para sua viralização. O investimento na instância pictórica constrói sentidos coletivos acerca de pessoas e circunstâncias. Assim, é possível pensar que a inventividade atrelada à disposição de imagens pode contribuir para sua consagração, bem como, tal inventividade, pode se configurar como metáfora visual de um tempo.

Se, de um lado, a imagem pode fulgurar como canalizador de neuroses de um período e lugar, ela, por outro lado, pode vir como indicador de outro traço da mesma época: a velocidade – a qual desembocaria na simultaneidade. O advento da internet na virada do século XX para o XXI foi um ator decisivo para que se alterasse a maneira como tempo e espaço são percebidos pelo indivíduo. Este, como exposto na introdução do ensaio, pulula o chamado real, e investigar a percepção dessa figura acerca do tempo e do espaço, como dito, demandaria uma investigação que vai desde Ciência da Computação até Antropologia e Psicanálise. Todavia, a arte, em seus diferentes sistemas semióticos, oferece pistas – no caso, metáforas – para começar uma reflexão sobre como um ente

passa a perceber a liquefação das fronteiras e a intensificação do tempo com a revolução tecnológica.

Nesse sentido, a coexistência de janelas que brotam em 24 horas é encarada neste artigo como uma prática de significação acerca de um fenômeno então incipiente, mas já experimentado, hoje, por muitos no século XXI: a multiplicidade. Esse é um dos méritos formais da produção fílmica em pauta.

Tal caráter múltiplo é tema passível de ser abordado em um dos ramos da História da arte, para William Jay Mitchell (2015, pág. 22): a iconologia (que consistiria no estudo das imagens nas mídias, bem como na interface entre linguagem e representação visual); a cultura visual (que diria respeito à percepção e representação visual, o que inclui a construção social da visibilidade); os estudos de mídia (que concerniria a abordagens de lacunas entre disposições técnicas, sociais e artísticas da mídia). Como se vê, nem sempre são nítidos os limites das abordagens entre uma corrente e outra, para o autor de *Image Science, Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetic*<sup>6</sup>. Interessam aí relações de percepção entre o olho e o ouvido, a tensão entre obsolescência e inovação técnica, bem como maneiras pelas quais imagens adquirem significado histórico. Ou seja, uma pesquisa sobre imagens especularia não só de que recursos técnicos ela se vale, mas como esses recursos se articulam para que ocorram determinadas percepções – ou ainda: de que maneira elas passam a fulgurar como metáforas visuais, signos incontornáveis de um tempo.

Mitchell (2015, pág. 24) coloca que a Antropologia visual e a Cultura de massa colaboram na sedimentação da cultura visual, o que fez rearranjar a centralidade da pintura e da escultura na História da Arte. Além disso, é importante destacar o papel da imagem em outros esforços investigativos, como na psicanálise (o escópico lacaniano), na Filosofia (o espetáculo em Debord e a vigilância em Foucault), isto é, a projeção de si direcionada ao outro (no espelho, por exemplo), a transformação da imagem num grande evento a ser exibido e glamourizado, a observação (filmagem) de outrem visando ao disciplinamento das subjetividades, são ações via imagem que atuam na consolidação delas como afirmação, gozo e controle de si – e do outro. É nessa proposta que o autor de *Image*

---

<sup>6</sup> Livro de 2015, o qual merece tradução para o português.

*Science, Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetic* coloca que se distancia da pesquisa na imagem na História da arte:

When I teach media studies these days, I am tempted to rename it “immedia studies” or (on the model of climatology and weather forecasting) “mediarology.” These are the three fields that have grounded my own approaches to and departures from art history. I am not sure they have any systematic relationship to one another<sup>7</sup>. (MITCHELL, 2015, pág. 26).

Interessa, pois, a veiculação da imagem e seu impacto no aparelho psíquico, sua instrumentalização na biopolítica, no arranjo dos recursos técnicos que viabilizam a constituição das metáforas visuais. Tais ganhos atuam na virada imagética, nessa saída de um horizonte em que predominara o grafocêntrico, e passaria a prevalecer o imagético.

A investigação de tal mudança enseja um estudo interdisciplinar entre mídia verbal e visual, coloca Mitchell (2015, pág. 29), preponderando sobre História da Arte cujo foco concerne à Semiótica. Isso fez com que o professor da Universidade de Chicago conceba quatro conceitos relativos à ciência da imagem: a virada pictórica, a distinção imagem / quadro<sup>8</sup>, metaimagem e bioimagem. Sobre o primeiro tema, o autor de *Image Science, Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetic* lembra que inexiste uma mídia puramente visual e que a ideia de virada visual costuma ressurgir quando desponta uma tecnologia visual ou quando despontam imagens atreladas a movimentos sociais, políticos, estéticos<sup>9</sup> ou ainda em relação a uma ansiedade para com tais imagens, bem como, por fim, quando a imagem entra como tema de reflexões epistemológicas<sup>10</sup>. O segundo conceito, a

---

<sup>7</sup> “Quando leciono Estudos de mídia hoje em dia, fico tentado a renomeá-los como ‘estudos imediatos’ [caberia um jogo linguístico aí entre ‘mídia’, ‘mídia’ e ‘mediato’?] ou (no modelo da climatologia e previsão do tempo) ‘medialogia’.

Esses são os três campos que fundamentam minhas abordagens e diferenciações da História da arte. Não tenho certeza se esses campos têm qualquer relação sistemática entre si.” [Tradução e colchetes nossos].

<sup>8</sup> “(...) the ‘image/picture distinction’.” Há toda uma discussão sobre as fronteiras semânticas entre “imagem” e “quadro”, como será exposto logo à frente.

<sup>9</sup> O crítico australiano lembra que a chegada da pintura de cavalete e a invenção da fotografia foram saudadas como viradas pictóricas, bem como, no mundo antigo, poder-se-ia vislumbrar tal *passagem* quando israelitas se desviaram da lei de Moisés e ergueram um bezerro de ouro. (Cf. MITCHELL, 2015, pág. 30).

<sup>10</sup> O que pode ser visto, como resposta na Filosofia, na Semiótica, no Estruturalismo, na Filosofia da Linguagem “(...) e agora na Ciência da Imagem e na Iconologia Crítica”. (MITCHELL, 2015, pág. 31 - 2).

distinção entre imagem e quadro, refere-se a uma discussão vertiginosa sobre a imagem que, basicamente, fulgura num meio e o ultrapassa, perdurando, por exemplo, no imaginário; e o quadro, por sua vez, concerniria à imagem tal qual aparece num suporte<sup>11</sup>. O terceiro conceito, a metaimagem, diz respeito a uma imagem que enquadra outra, não havendo necessariamente uma unicidade de “meios” (uma cena de filme enquadrando uma foto, por exemplo<sup>12</sup>). O quarto e último conceito fundamental nos estudos da imagem, para William J. Mitchell, é o de Bioimagem, o qual remete não apenas às reproduções de vidas nas narrativas (cujas projeções mais emblemáticas sejam provavelmente Golem e Frankenstein), mas o próprio advento da reprodução entre o artificial e o humano – a clonagem. Esse ato de duplicar biologicamente a vida remete a narrativas fundacionais (como a bíblica, em que Adão é feito à imagem de Deus), bem como sacia um suposto desejo de poder divino no afã de manipular a biologia e a própria imagem. (Cf. MITCHELL, 2015, pág. 30 - 35).

Tendo em vista o exposto, o operador conceitual que melhor se articula à série *24 horas* é a metaimagem. O enquadramento de uma imagem por outra (no caso, imagem em movimento) é um traço formal distintivo da produção fílmica. A sobreposição das janelas vem como uma metáfora visual: a profusão de urgências brota como existências paralelas

---

<sup>11</sup> A discussão tem diversos meandros: o quadro aí poderia se relacionar a imagem mental por se fazer presente, por exemplo num corpo. A imagem, por sua vez, assevera Mitchell (2015, pág. 33), à luz de C. S. Pierce, viria como signo icônico, cujos traços sensoriais se assemelham a outro objeto, existindo na relação (de semelhança e/ou analogia). Sobre a diferenciação entre imagem e quadro, vale ainda ver como o professor da universidade de Chicago (2015, pág. 32) vale-se da materialidade do suporte e da perpetuação no imaginário para diferenciar os termos:

*“(...) a distinction that is untranslatable into German or French: ‘you can hang a picture, but you can’t hang an image.’ The picture is a material object, a thing you can burn or break or tear. An image is what appears in a picture, and what survives its destruction – in memory, in narrative, in copies and traces in other media”*

*“(...) uma distinção intraduzível no alemão ou francês: ‘você pode pendurar um quadro, mas não pode pendurar uma imagem’. O quadro é um objeto material, uma coisa que você pode queimar, quebrar ou rasgar. Uma imagem é o que aparece em uma foto e o que sobrevive à própria destruição – na memória, na narrativa, nas cópias e rastros em outras mídias”. [Tradução nossa].*

<sup>12</sup> Para este ensaio, a unicidade é relevante tendo em vista o objeto, a série em que cenas menores coexistem numa cena maior. Como Mitchell coloca, seria possível ver metaimagem numa fotografia que traz uma escultura, numa pintura que aparece numa cena de filme... Paradigmático desse procedimento é “As meninas”, de Velázquez.

no tempo – mas não no espaço, onde se mostram transversais. Se, por um lado, é possível dizer que as janelas surgem como esquema didático-mnemônico para o espectador relembrar das circunstâncias narrativas, depois de ser tomado de assalto pelo bloco de propagandas<sup>13</sup>, por outro lado, é possível afirmar que (além da alusão ao caráter de simultaneidade e de multitarefa que começava a colonizar o inconsciente, com o advento da internet no início do presente século) a coexistência de imagens em movimento emula tanto a iminência quanto a concatenação de eventos urgentes. Informações que já existem, eventos que estão se desenrolando, coadunam-se a um quadro mais amplo, no qual o maior investimento físico e emocional é lançado. É como se o espectador de 24 horas, numa privilegiada posição de *voyeur*, tivesse acesso a tudo aquilo que atravessa o protagonista, e assim vivesse, na virtualidade da experiência fílmica e ficcional, o impacto físico e psíquico pelo qual passa o personagem. Este precisa se desdobrar como agente, investigador, *god cop* x *bad cop*, pai, burocrata... papéis esses que são emulados formalmente pela montagem: a matriz estética e narrativa é uma, mas se vale de uma multiplicidade que permite ver a incidência de vetores do enredo no personagem.

Como será exposto à frente, a múltipla representação imagética em 24 horas alude às diversas histórias-circunstâncias que pululam a trama, algo análogo a um traço típico do gênero novela<sup>14</sup>: personagens e tramas secundários orbitam a centralidade dos protagonistas. Na série em pauta, todavia, a coexistência das janelas faz com que as narrativas “paralelas” ganhem em urgência e importância (sendo, aliás, retomadas segundos à frente na tela principal) em detrimento de uma hierarquização das histórias que compõem “*the big picture*”. Assim, o espectador tem vislumbres de, ao mesmo tempo, uma perspectivização e uma totalidade, as quais pousam sobre o personagem policial,

---

<sup>13</sup> Importante lembrar que a série é de 2001, ou seja, anterior à “era” dos serviços de *streaming*. Feita para TV, a produção seguia um formato recorrente: dividida em blocos, entre os quais propagandas eram exibidas. No caso de 24 horas, especificamente, o episódio tinha cerca de 45 minutos, todavia, com os intervalos, o programa ocupava cerca de uma hora na grade da emissora, a Fox, o que contribuía para gerar o “efeito de real”, a sensação de “*real time*”, pretendido pela *Real Time Productions*, como se cada episódio correspondesse de fato a uma hora da vida do protagonista.

<sup>14</sup> Como se pode ver nas noções elementares de Teoria da Narrativa: a novela apresenta um “quadro típico”, a partir do qual uma ação se inicia, “ostentando pluralidade dramática”. Isso é didaticamente exposto por Massaud Moisés (1974, pág. 321) no incontornável *Dicionário de Termos Literários*, ao dizer que o novelista se vale das células dramáticas vivendo a sucessividade dos fatos sem esgotá-los. Esse não esgotamento propicia o conhecido *gancho*, que fomenta a ligação entre capítulos (ou episódios).

como se o contexto ali exposto (a ameaça terrorista, a luta contra o terrorismo, as disputas internas no departamento, as escolhas morais e legais, os problemas familiares...) viesse em pesos distintos que caem sobre os ombros, metaforizados formalmente nas metaimagens sobrepostas e concatenadas.

## PRIMEIRAS IMAGENS EM / DA SÉRIE

*24 horas* é uma série que estreou em 2001 pela FOX e teve grande repercussão<sup>15</sup>, principalmente nos cinco primeiros anos de exibição. O protagonista é Jack Bauer (Kiefer Sutherland), agente da unidade de contraterrorismo em Los Angeles, que se vê escalado pelo governo para investigar um possível atentado contra um senador, o qual se desdobrará num ataque internacional e numa conspiração interna. Um dos méritos do programa reside aí: longe de ser mera propaganda militar, *24 horas* com frequência encena uma dubiedade do próprio EUA, isto é, o inimigo não é somente o opositor político, um caricato norte-coreano ou um russo previsível, como costuma ser no cinema de ação. Com frequência, no programa concebido por Joel Surnow e Robert Cochran, o inimigo está dentro dos EUA; é um estadunidense que por algum motivo (às vezes um suposto patriotismo) vê a necessidade de destruir o que existe para poder criar algo novo, num impulso higienista e palingenético<sup>16</sup>. Assim, personagens mudam de posturas, mentem idealística ou pragmaticamente, surpreendem pela conduta, mostram diversas facetas e, principalmente, apresentam uma “moral flexível”, por assim dizer, o que enseja a construção de figuras complexas, avessas a simplismos.

---

<sup>15</sup> Uma situação no mínimo curiosa em relação à projeção da série é que soldados estadunidenses no Iraque estariam usando técnicas de tortura supostamente inspiradas na série da Fox, o que levantou questões artísticas, militares, diplomáticas e, claro, humanísticas, como o próprio ator, Kiefer Sutherland, relatou em entrevista: <https://youtu.be/janSs4UKybE>

<sup>16</sup> O termo aí vem de pesquisa sobre Fascismo, como lembra Carlos Martins (2018, pág. 08) citando Richard Griffin: história e religião se ligam à política e à engenharia social no ímpeto de resolver o passado e construir uma modernidade alternativa, uma nova era frente às alegadas manchas da Idade Média. Mais sobre o termo *fascismo* pode ser lido em artigo “Do poético ao político”, de Caetano e Penido (2022), tendo como objeto a novela *Um copo de cólera de Raduan Nassar*, disponível em <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13724>

O próprio Jack Bauer pode ser exemplo dessa “flexibilidade” ao recorrer, não raramente, ao uso da tortura – às vezes com autorização do governo – para extrair informação, visando impedir um ataque (atentado a um político, liberação de arma biológica, os temas variam de acordo com a temporada). Bauer desse modo seria uma espécie de personificação-epítome do Estado ao oscilar entre o legal e o ilegal, o legítimo e o ilegítimo, o moral e o imoral, ao pairar, por vezes, sobre as leis e a Justiça<sup>17</sup>.

O episódio-piloto, objeto deste ensaio, traz uma miríade de situações-limite: alerta de atentado contra o 1º senador afro-americano<sup>18</sup> com chances de chegar à casa branca, explosão de um avião com centenas de passageiros, sequestro da filha de um agente antiterrorismo.

A fim de representar toda essa tensão, a série faz uso de recursos fílmicos agudos – nisso reside outro mérito da produção fílmica, na forma como a situação é organizada. Em sintonia com o advento da internet que começava a se popularizar, *24 horas* trabalha o que seria o *real time* e a simultaneidade de acontecimentos. Até então o chamado “Ao vivo”, feito por emissoras de TV, era tido como um diferencial tecnológico, signo de importância e urgência, circunstância que vai ganhar novos contornos com os recursos que a rede mundial passa a oferecer. Importante frisar que o primeiro episódio vai ao ar em 6 de novembro de 2001, ou seja, no florescimento da popularização da Internet e da ideia de sincronia na transmissão e, no âmbito político, menos de dois meses depois do ataque ao World Trade Center, episódio que impactará a relação dos EUA com a segurança nacional. A simultaneidade e diminuição das distâncias, proporcionada pela internet, podem ser vislumbradas já na primeira cena do episódio-piloto, ao mostrar um indivíduo, suposto terrorista, entrando na incipiente rede mundial via notebook, e assim acionando um

---

<sup>17</sup> No âmbito institucional, a prisão de Guantánamo seria um comparativo do estado de exceção a que a série alude. Tendo os primeiros episódios gravados antes de 11 de setembro de 2001, a produção fílmica faz uma prévia do evento histórico, bem como da intensificação que seria posteriormente concebida no Governo George W. Bush com, por exemplo, o *Patriotic act*. O uso de detenção em detrimento de prisão foi um instrumento jurídico que corroborou tal situação. Sobre o tema, recomenda-se ver a discussão acerca do estado de exceção, à luz de Giorgio Agamben, feita por Danigui Souza (2017, pág. 57 - 64).

<sup>18</sup> Vale lembrar que Barack Obama era senador desde 1997 (o que dura até 2008), e que em 4/11/2008 se elegeu primeiro presidente negro dos EUA. O roteiro assim parece acompanhar uma situação racial nova na política, bem como antecipa um resultado.

satélite – cena que é intercalada visualmente com vídeos de diferentes latitudes, as quais poderiam se referir a Kuala Lumpur<sup>19</sup>, Hong Kong, Washington.

O primeiro aspecto citado, a coexistência de imagens, traz a estrutura que ajudará a consagrar a produção: a alegada coincidência entre o tempo das ações ficcionais com a duração dos episódios. Ou seja, o que se passa *ali* no enredo seria algo que cronologicamente cabe de modo verossímil no chamado real. Corroborando isso o fato de cada temporada ser constituída por 24 episódios com duração de cerca de uma hora, compondo assim o dia do protagonista. O espectador bem disposto pode assim ver na sequência toda a temporada num só dia<sup>20</sup>. As ações e os eventos que ali se dão cabem cronologicamente nas 24 horas, almejando uma verossimilhança que não se restringe às ações, mas como elas se dariam no tempo, emulando uma percepção da instância temporal que faria coincidir personagem e espectador, em suas respectivas apreensões dos minutos. Além dessa preocupação verossímil-temporal, vale lembrar que a cada bloco da série é mostrado um display com o horário exato do dia de Bauer, cujos segundos são sonoramente marcados com uma batida cardíaca, como se sugerisse uma visceralidade do tempo, na urgência e perigo do desenrolar da trama.

Quando esse relógio surge no meio da cena, três ou quatro telas passam a coexistir. Nelas ocorrem cenas diferentes, às vezes com ângulos diferentes dos mesmos personagens, às vezes com personagens e contextos diferentes. Todos aí estão, de um modo ou de outro, potencialmente atrelados ao perigo maior, sugerindo que o mundo é multifacetado, que é possível vê-lo não só pela visão central, mas pela periférica também. A ameaça de atentado ao senador também se insere nessa lógica múltipla, isto é, diversos eventos se dão paralela e transversalmente para a ocorrência de um evento maior, o qual

---

<sup>19</sup> Sintomaticamente, a série é aberta com um *take* aéreo das *Petron Towers*, o par de arranha-céus na capital da Malásia onde ficam sediados *headquarters* da indústria petrolífera – numa trágica profecia, considerando que o mote do programa, o combate ao terrorismo, iria se intensificar, agudamente, poucos meses depois com a destruição de outro prédio-símbolo do poder do capital (nesse caso, o especulativo), o World Trade Center. É como se tais prédios viessem menos como cenários ou locações, e mais como personagens-latentes da produção fílmica, dada a centralidade simbólica e material desses agentes do capital nas dinâmicas político-econômicas do globo.

<sup>20</sup> É verossímil, do ponto de vista da narrativa. Contudo, do ponto de vista psíquico, provavelmente um ser humano que estivesse no lugar do protagonista precisaria parar depois de algumas horas, dada a pressão, perigo e os traumas em cascata.

pode ser percebido por diferentes feixes visuais pelo espectador. Janelas menores concorrem para a construção da tela. Nessa metáfora visual, sugere-se assim que usualmente temos uma visão limitada dos eventos, restringida pela unicidade do nosso ser. Seria possível dizer ainda que a coexistência de telas em 24 horas aludiria à revolução tecnológica por acontecer. Isso apontaria também para uma forma nova de lidar com o mundo, pautada pela multiplicidade da Internet, a qual, além da urgência, é marcada pela multiplicidade e fragmentação de textos, como se vê na coexistência de janelas, abas, *pop-ups*, programas e aplicativos funcionando simultaneamente, e o respectivo usuário gerindo tudo em diferentes planos de atenção.

Essas questões da forma e do conteúdo são percebidas desde o episódio-piloto. As diversas telas que surgem, principalmente entre um bloco e outro, sugerem a multiplicidade do contemporâneo, como também exhibe as diversas circunstâncias narrativas com as quais o protagonista lida. A filha desaparecida, a véspera do debate com os candidatos à presidência, a explosão de um avião de passageiros, dentre outros, orbitam a centralidade. Entretanto, seria possível elencar ainda a tensão sexual de Bauer com Nina (colega de trabalho), a crise no casamento, a dificuldade em cuidar de uma filha adolescente, a suspeita de espionagem na OCT (a Unidade contra terrorista), o impacto no casamento por possuir emprego tal, a responsabilidade por proteger um político *high profile*. Assim o privado tensiona o público; o episódio dosa e entrelaça as pontas, no que diz respeito ao enredo e à forma de contar a história.

Em específico, o espectador no primeiro episódio já entra em contato com as todas pontas que a série abre (as quais serão cuidadosamente *fechadas* até o último episódio). Além do já enumerado, vale mencionar ainda o fotógrafo presidencial seduzido no avião pela terrorista; a colega de trabalho de Jack, Nina, sondando o que acontece na família do Jack; Kim, filha do Jack, indo para um encontro duplo e ali vê a amiga ser drogada e violentada; a tortura-chantagem feita por Bauer dentro do próprio escritório contra o superior imediato (Walsh, diretor distrital, por possuir histórico suspeito); a desconfiança do protagonista para com a esposa a procurar a filha juntamente com um desconhecido; o alegado pai da amiga de Kim; a quebra do sigilo da conta da filha, feito ilegalmente com recursos do governo, para tentar rastrear a adolescente. Assim várias pontas aparentemente soltas são exibidas (como se fossem imagens desconexas ou pouco

importantes, ora primárias, ora secundárias) para serem resolvidas, conectadas ao fio narrativo, ao longo dos 24 episódios da temporada, as emuladas 24 horas do protagonista.

Dá já é possível vislumbrar alguns dos méritos do programa: mais do que um *blockbuster* ordinário, a série mostra uma trama multifacetada povoada de personagens complexos, dotados de ambiguidade moral, que não se restringem a estereótipos redutores como “bom” ou “mau”. Além disso, a produção em pauta não visa difundir uma imagem positiva dos EUA (seja do ponto de vista bélico ou moral), o que se vê, por exemplo, na liberdade (e às vezes com aval federal) que Bauer recebe para, por exemplo, torturar suspeitos, sejam eles inimigos declarados ou colegas de trabalho. É como se a série sugerisse que para fazer algo maior fosse preciso, não raramente, realizar atividades ilegais e ilegítimas (chantagear o próprio chefe, rastrear sem mandado de segurança o celular da filha etc.) por alguém com obstinação e moral flexiva. É como se algumas figuras ali considerassem a tortura e a quebra da lei como instrumentos legítimos para determinados fins, como se os meios, maquiavelicamente, não importassem tanto.

As histórias transversais, que brotam como janelas, devido às respectivas gravidades, deixam a produção com uma tensão considerável. Colabora para isso também a edição ágil, com *takes* curtos, por vezes trêmulos, como que sugerindo a velocidade dos incidentes e a instabilidade emocional que exala dos personagens. Somado a isso, a trilha em geral, com arranjos que geram suspensão ou tensão, intensifica os conflitos exibidos. O display de um relógio digital, exibido no início de cada bloco, apresenta os segundos do que seria um relógio. Essa medida, o segundo, em sua brevidade, sugere a urgência dos acontecimentos. Cada virada de segundo é marcada com sonoplastia que alude ao batimento cardíaco, almejando deixar o espectador num estado de alerta, uma ansiedade tão pulsional quanto visceral. Por sua vez, a trilha dos créditos cumpre uma dupla função: remeter ao militarismo, com bateria e teclados tão solenes quanto potentes, bem como anunciar uma interrupção alarmada da história.

Essas pontas do enredo, os recursos cinematográficos elencados, as diversas janelas que brotam na tela, fulguram como elementos geradores da tensão, os quais visam impactar o espectador, num espelhamento com o protagonista que é atravessado pelo cotexto. As narrativas circunstanciais, mais do que paralelas, surgem como feixes, vetores incisivos das mais diversas direções a comporem a trama multifacetada do “real”, de um

dia no qual muito é canalizado, cabendo ao personagem principal lidar com as solicitações que brotam ubiquamente.

## JANELAS PARA OS PERSONAGENS

Se na literatura os “seres de papel” são formados primordialmente por palavras, no cinema, ou melhor, nas produções fílmicas, a imagem vem como recurso para “encarnar” um ator à figura ficcional, como coloca Paulo Emílio Gomes (1981, pág. 106). O autor de “A personagem cinematográfica” lembra que usualmente nas películas abstêm-se de um narrador (uma voz que “vesperamente” antecipa os fatos os quais, por tautologia, serão expostos na imagem em movimento), criando um ponto de vista físico para o “narrador-câmera”. Este, assim, tudo saberia, bem como, via direção, viabilizaria uma curadoria das narrativas, mostrando-as, posteriormente via edição, ora em coexistência, ora em unicidade. O espectador ganha ciência das histórias de diferentes modos.

Assim o ponto de vista físico é contemplado na narrativa em pauta, fazendo do espectador uma espécie de partícipe *virtual* da cena, cujos *takes* tendem a ser próximos (a poucos metros) dos personagens. Se por um lado há uma proximidade imersiva para com o protagonista, por outro, há uma perspectivização do macro, ao expor, a série, as diversas janelas simultâneas. Gomes (1981, pág. 107) chama de “ponto de vista intelectual” o narrador que assume diferentes focos visuais (no caso, de outros personagens, como ocorre, por exemplo, em *Cidade Kane*, dirigido por Orson Welles). Tal raciocínio permite analogia com as telas simultâneas de 24 horas por ensejarem a ciência de cenas que o protagonista não vê e das quais não participa – mas que o impactam diretamente pela força de eventos entrelaçados. Se, como coloca Paulo Emílio Gomes, nos primórdios do cinema falado, os seres ficcionais se definiam pelo diálogo, é possível dizer que, no objeto em pauta, os diálogos definem o personagem, completam a ação, mas também precisam se valer de um recurso formal próprio da série, a coexistência de janelas – isso confere o caráter grave, múltiplo e urgente do roteiro. Não é descabido dizer que, nalguns momentos, o personagem se constitui mais pelas imagens de que participa (ou as que a ele são veiculadas) do que pelos diálogos de que dele partem.

A construção desse ser ficcional se dá pela concatenação de sua existência no contexto, como coloca Antonio Candido (1981, pág. 79): os diversos eventos que cercam o

personagem tendem a ser caracterizadores dessa figura; é como se o enredo, que ganha força de destino, compusesse uma trama que soa próximo àquilo que o leitor (espectador, no caso) entende por razoável, afirma o autor de “A personagem do romance”. Este, pela exposição de Candido, permite ser aproximado da produção fílmica não somente pelo caráter ficcional, mas também pela extensão. A divisão em capítulos colhe elementos de um dos seus subgêneros, a novela, o qual, dentre outros aspectos, é marcada pela divisão de episódios, entre os quais há um gancho. A presença de núcleos de personagens secundários os quais orbitam o núcleo de personagens principais também tende a ser caracterizador das novelas. Muitas séries assim se valem de tal expediente para desenvolver a trama (e com isso, não raramente, cooptar o espectador pela curiosidade, o que faz lembrar os folhetins com seus capítulos e periodicidade).

A confluência de seres ficcionais contribui não somente para o desenrolar do enredo, mas também para sugerir traços do protagonista. Candido lembra que a partir do século XIX houve um esforço sistemático por parte de autores em inverter o elemento *complexidade*: se antes predominavam histórias com personagens simples e enredos intrincados, opera-se uma inversão, a qual diz respeito à complexificação dos personagens em detrimento do enredo – o que vai se intensificar com o advento da psicanálise<sup>21</sup>. Um traço que denota a complexidade do personagem é a capacidade dele de surpreender o leitor / espectador, evidenciando que tal figura não se circunscreve apenas a um esquema. Se um ser humano, em toda a sua vida, não pode ter suas reações observadas e mapeadas (devido a uma impossibilidade física e temporal), a personagem ficcional, por sua vez, precisa, por um arranjo composicional limitado (por páginas ou minutos), sugerir essa infinitude inapreensível de que dotam os humanos:

(...) mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras.”. (CANDIDO, 1981, pág. 60).

---

<sup>21</sup> No Brasil, o caso mais notório disso é Machado de Assis com, por exemplo, “Teoria do medalhão”: uma história desprovida de peripécias (antagonizando com as reviravoltas típicas do romantismo) que, em contrapartida, possui uma fala tão cínica quanto contundente de um pai para com o aniversariante, o inapto filho chamado Janjão). Seria possível especular que Machado ainda adiantou questões que a Psicanálise trataria décadas depois, como os limites desejo e capacidade (“Um homem célebre”), entre insanidade e mania insólita (“O alienista”), bem como a ingerência e a inaptidão do Estado no tratamento de algumas figuras que demandariam cuidadoso acolhimento (afetivo e médico) de suas demandas psíquicas.

Por arranjo dos recursos disponíveis naquele sistema semiótico (como, por exemplo, o *sfumato* na pintura; a enumeração caótica na literatura; a montagem no cinema...), é possível sugerir o oposto da amarra do suporte (o contorno se esvai na margem do quadro; a diversidade aleatória se concatena no verso; as telas se multiplicam na tela...).

Esse investimento na linguagem, na maneira de contar a história, sonda os limites do próprio sistema semiótico, bem como permite pensar como o contexto atravessa e informa o personagem. Deste é exigido estar alerta física e psiquicamente, bem como dar conta da multiplicidade de demandas, a quais o solicitam não apenas do ponto de vista físico, mas cognitivo e moral. São diversas, pois, as demandas metaforizadas no âmbito fílmico. As diversas telas de *24 horas* aludem contextualmente ao aumento de tarefas coexistentes que as pessoas passariam a administrar na tela dos dispositivos, e aludem, cotextualmente, às diversas urgências que recaem sobre o protagonista. Essas solicitações diriam, de um lado, da capacidade de gerenciar e hierarquizar urgências, e de outro, da capacidade de reprimir os impactos delas, mantendo-se numa inércia (ou numa gradação ou numa elipse, a depender das cenas) de investimento cognitivo, físico e emocional.

A seleção, o sequenciamento e o posicionamento das janelas na tela, no âmbito da concepção fílmica, dizem respeito, entre outros procedimentos, à montagem. A coexistência das janelas narrativas, no programa de Surnow e Cochran, cria um efeito dramático de urgência e tensão, com certa dose de experimentalismo, para uma produção com ares de *blockbuster*. Tais características fazem com que em *24 horas* a montagem tenha papel central. A decupagem dos planos sequenciais cria uma ambivalência: as janelas têm autonomia e dependem das outras janelas. As telas exalam independência na micro narrativa que exibem, mas se articulam na macro narrativa.

Vsevolod Pudovkin, D. W. Griffith e, em especial, para este ensaio, Sergei Eisenstein, foram alguns dos cineastas que pensaram a montagem de modo contundente na primeira metade do século XX e que impactam produções fílmicas até a contemporaneidade. Eisenstein, na tipologia presente em *A forma do filme*, discorre sobre a relação entre tempo e montagem, ao falar da “montagem métrica”, a qual se relaciona com a harmonia, entre os fragmentos fílmicos e o compasso musical, o que poderia fazer coincidir “a ‘pulsção’ do filme com a ‘pulsção’ da plateia.”. (EISENSTEIN, 2002, pág. 80). De modo análogo, a

“montagem rítmica” dialoga com a métrica ao sondar a relação do que se passa em cenas com os respectivos cortes, visando criar uma harmonia entre ambos, se for o caso.

Numa relação de complementaridade, mas em outro campo sensorial, o olfativo, Eisenstein (2002, pág. 81 – 2) discorre sobre o que seriam as montagens tonal e atonal: esta concerne à dissonância entre o tom sonoplástico daquilo que brota no enredo (tambores, grunhidos, sonoridades várias) e, por exemplo, a trilha, fazendo com que esse desencontro tonal crie relativo estranhamento no espectador. Na “montagem tonal”, por sua vez, o *som emocional* que dominaria no fragmento diz respeito à percepção da harmonia percebida do encontro entre sonoplastia e trilha na cena. A “sinestesia metaforizada” (chamemos assim, relativa a “som emocional dominante”) alude também a aspectos visuais, como quando Eisenstein relaciona vibrações óticas (de luz e sombra) e objetos que se movem, à (des)ordem tonal – não à toa, o autor de *A forma do filme* coloca que “(...) o tom é um nível de ritmo”. (EISENSTEIN, 2002, pág. 86), aludindo à constituição multifacetada dos elementos de compõem o chamado *fragmento*.

Por fim, a “montagem intelectual” refere-se a um “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”. (EISENSTEIN, 2002, pág. 86). Parte considerável da fortuna crítica (MACIEL, 2001; GERHEIM 2014; HUAPAYA, 2016) do cineasta russo no Brasil ressalta o caráter heteróclito dessa noção de montagem: o desafio ao pensamento aí residiria no esforço de vislumbrar similaridade em imagens inicialmente díspares, as quais poderiam sugerir, por exemplo, fragmentação e simultaneísmo. Além desses dois aspectos, os quais apontam para a desconexão, seria possível conceber nalguns casos certa linearidade narrativa ao realizar um esforço por juntar aquilo que seria esforçadamente díspar.

Em *24 horas*, mais do que uma prevalência da concatenação de fragmentos díspares<sup>22</sup>, a opção pela *tonalidade* pouco tangencia o caráter heteróclito. A sonoplastia urgente (dos sons de veículos, computadores, armas) em diálogo com a trilha (dos

---

<sup>22</sup> O que se poderia ver, por exemplo, em *Adeus à linguagem* (2014), dirigido por Godard, em que o sequenciamento de cenas aparentemente distantes (do ponto de vista *semântico*) incitaria, depois de um contato demorado com a película, à percepção de uma sintaxe fílmica. Isso poderia ser visto também, de modo distinto do longa de Godard, mas mais próximo à série de Surnow e Cocharan, em *O livro de Cabeceira* (1996), dirigido por Peter Greenaway, no qual janelas brotam na tela, e colaboram, junto com os sugestivos ideogramas escritos/desenhados no corpo da protagonista, para a sensação de uma corporalidade poética.

créditos, por exemplo, marcada por metais e rufar da caixa num viés militarista) e com as janelas que coabitam a tela maior, fulguram como uma *tonalidade* que aponta para o simultaneísmo e a gravidade. O esforço relativo ao heteróclito na série vem primordialmente das telas coexistentes, fazendo com que o som emocional predominante seja harmônico no esforço de gerar urgência. Daí vem um dos traços que faz com que a série seja, predominantemente, palatável e uniformemente narrativa, linear, com a seta temporal “apontando para frente”, ainda que haja cenas distintas, pois todas desembocam num grande evento que transcorre acelerada, mas paulatinamente.

As janelas, ao brotarem, são envoltas em trilhas que dialogam com a ambiência da sequência. Essas imagens coexistindo, por um arranjo na edição, dizem da própria linguagem fílmica e seu potencial, fazendo delas metalinguísticas ou, na citada tipologia de Mitchell, metaimagens. Seja no início do episódio-piloto, quando são mostradas simultaneamente uma feira numa janela, e um suposto hacker noutra janela, mais ao final do episódio, quando a tela é dividida em quatro telas, e nelas se podem ver respectivamente o personagem senador Palmer preocupado com a ameaça de atentado, o semáforo de trânsito perto do qual passam esposa e filha de Bauer sem se darem conta uma da outra<sup>23</sup>, o semblante pesado de Kim e, por último, Teri Bauer e Alan York procurando as respectivas filhas... o que se vê aí é a multiplicidade de acontecimentos demandados metaforizados num recurso fílmico, a metaimagem, a coexistência de janelas na tela para dar conta de diversos vetores incidindo sobre, principalmente, o protagonista. Assim as cenas que compõem a tela principal contribuem para a construção da tensão que paira nesses personagens. Eles encarnam as pontas das narrativas abertas, em cujas janelas se vislumbram os acontecimentos a tomarem de assalto. Nessa simultaneidade, os ganchos vêm como signos formais e visuais da multiplicidade acachapante de uma situação e de um tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

<sup>23</sup> Janela essa que vai ser substituída por um *close* em Bauer tenso pela notícia da explosão da aeronave no espaço aéreo de Los Angeles.

Se há alguns anos foi naturalizado o fato de desempenharmos diversas tarefas simultaneamente, vale observar que produções artísticas metaforizam isso no plano da forma. No caso da série em pauta, as metaimagens vêm como recurso para aludir à profusão de demandas que chegam ao protagonista, bem como para representá-lo, sugerindo que tal figura não se resume a uma faceta – o personagem complexo vai ser sempre capaz de surpreender o espectador, não “apenas” nos âmbitos físico e psíquico, mas também no moral. Essa ambiguidade moral é observada no protagonista, bem como nas instituições a que ele se liga (formal ou informalmente) como a Divisão antiterrorismo de Los Angeles, no vínculo imediato, e como a cúpula do Estado, num vínculo mais rarefeito.

As telas que brotam e desaparecem (via *fade in* e *fade out*), mais do que nos lembrarem das tramas-circunstâncias que compõem o enredo, apontam para a multiplicidade de demandas e de respostas para essas urgências. Isso é colocado neste artigo / ensaio logo no início, com a epígrafe de Ítalo Calvino, ao indicar que um romance exitoso, no âmbito da multiplicidade, seria aquele que ultrapassaria o *self*, e *daria conta* desse fora múltiplo e avassalador. A explosão de solicitações em *24 horas* vem como uma metáfora visual viabilizada pela montagem, o que diz de um contexto e contribui para caracterizar o protagonista, um agente que lida com diversos chamados, a surgirem e a velarem-se pulsionalmente.

Entre a urgência do surgimento e a descrição do apagamento, fica, para o espectador, a latência: algo que nem sempre está visível, mas que está *ali*, dando forma às escolhas do protagonista. Este fulgura como epítome e personificação das instituições: o legalismo é inserido na torsão do pragmatismo. Nesse estrangulamento, o poder se vale da lei até certo ponto, fazendo com que a miríade de situações que compõe a cena principal seja resolvida, não raramente, pela violência (i)legal ou arranjo ilegítimo. Assim, em *24 horas*, as diversas janelas mostram o que ocorre transversalmente no entorno; mostram ainda algo da ordem do interno, aquilo que concerne à constituição psíquica do personagem e à constituição do Estado que, no uso do poder, faz algumas imagens se sobressaírem em detrimento de outras.

## REFERÊNCIAS

**24 HORAS.** Dir. Stephen Hopkins. Concepção Joel Surnow, Robert Cochran. Fox Film Corporation; Real Time Productions, 2001. 6 videodiscos (aprox. 1080 minutos), digital DVD, son. color.

CAETANO, Paulo R. B.; PENIDO, L. H. C. Do político ao poético: “fascismo” em Um copo de cólera, de Raduan Nassar. Revista **EntreLetras**. V. 13, p. 77-91, 2022. Disponível em <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/13724> Acesso em 30 de abril de 2023.

CALVINO, Italo. Multiplicidade. In **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates.

CUNHA, Oswaldo Norbim Prado. Imagem e texto em *O livro de cabeceira*. **Revista Espcom**. N 4. Disponível em <https://www.fafich.ufmg.br/espcom/revista/numero4/oswaldo.html> acesso em 13 de janeiro de 23.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GEIRHEM, Fernando. Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em montagem. **ARS** (São Paulo) 12 (23). Jan-Jun 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ars/a/hNFSF8v4NdHxwDLhnqzkhsd/#> Acesso em 24 de janeiro de 2023.

GOMES, Paulo Emílio S. A personagem cinematográfica. In (CANDIDO et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e imagem como paradigma. **Rev. Bras. Estud. Presença** 6 (1). Abr 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbep/a/rXLdfGRXnbpjJfSpHzYV6LM/> Acesso em 24 de janeiro de 2023.

MACIEL, Maria Esther. A poesia no cinema: de Buñuel a Greenaway. In **Cadernos de Tradução**. Volume: 1 | Número: 7, 2001. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747/5381> Acesso em 24 de janeiro de 2023.

MARTINS, Carlos Manuel. “Fascismo”. **Dicionário de Filosofia Moral e Política**. coord. António Marques e André Santos Campos. Lisboa: Instituto de Filosofia da Nova, 2019. 2.<sup>a</sup> série. Disponível em <http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/fascismo/> Acesso em 25 de julho de 2021.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n° 45, pp. 11-36 – 2003. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/> Acesso em 1 de janeiro de 23.

MITCHELL, William J. **Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetic**. The University of Chicago Press, Ltd., London, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do *pictorial / iconic / visual turn* e suas implicações para as humanidades. In **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019. Disponível em <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/gXrx9PJsXNWwpQthp5HNckn/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 3 de janeiro de 23.

SOUZA, Danigui Renigui Martins de. **A biopolítica em Giorgio Agamben: Estado de exceção, poder soberano, vida nua e campo**. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ribeiro Alves Neto. UFRN, 2017. Disponível em [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22594/1/DaniguiReniguiMartinsDeSouza\\_DISSERT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22594/1/DaniguiReniguiMartinsDeSouza_DISSERT.pdf) Acesso em 18 de janeiro de 2023.

Agradecimentos: Edson Sousa, professor de inglês e espanhol, pela interlocução e leitura do texto, principalmente dos resumos em língua estrangeira.

Recebido em:31/01/2023

Parecer em:09/04/2023

Aprovado em:30/04/2023