

1968

O MITO QUE NÃO TERMINOU*

LARA TEN CATEN

Narciso acha feio o que não é espelho.¹ Desde o mito original é assim. Narciso despreza as ninfas que dele se aproximam, apaixonando-se, enfim, pelo seu reflexo (quando morre).

Mas o motivo da morte de Narciso não é o seu enamoramento pela própria imagem. Segundo Christopher Lasch, "o problema da história não é que Narciso se apaixona por si mesmo, e sim que ele não consegue reconhecer seu próprio reflexo, que perde qualquer idéia da diferença entre ele próprio e seu meio circundante".²

Todo o indivíduo, ao entrar em contato com a civilização, busca esta "fusão" com o mundo, adaptando-se a ele, seguindo o movimento ditado pelo meio de comunicação de massa mais poderoso: a televisão. A televisão despeja diariamente milhares de mitos a nossa volta, algumas vezes com o objetivo explícito de os lançar, outras não. Entretanto, independentemente da "vontade" da televisão, muitas vezes a sociedade - e sobretudo os jovens - elege um ídolo entre tantos que desfilam em "horário nobre" e fazem deste ídolo um mito.

Nosso objeto de estudo em **1968: um mito que não terminou** é o seriado *Anos Rebeldes* exibido pela rede Globo entre 14 de julho e 14 agosto de 1992 às 22h30min.

A partir da recuperação das teorias sobre a composição do narcisismo na indústria cultural, analisamos a série e, mais especificamente, a personagem de Cláudia Abreu, buscando quais os motivos que, pelo jogo de espelhamentos, levaram os jovens "anjos rebeldes" que saíram às ruas pelo "impeachment" do ex-presidente Fernando Collor a se inspirarem em **Anos Rebeldes** e em Heloísa (Cláudia Abreu).

Para Freud, há duas variantes do narcisismo normal: primário ou infantil e secundário. No narcisismo primário, imediatamente posterior ao auto-erotismo, o bebê é extremamente ligado à mãe,

1. VELOSO, Caetano, Sampa.

2. LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 169.

pois depende dela para satisfazer suas necessidades básicas. A mãe, juntamente com o seu próprio eu, são os primeiros objetos de amor da criança, já que esta (a mãe) será sua primeira defesa diante dos problemas que o mundo lhe causa. Mas o indivíduo, nesta fase, tem uma noção muito tênue da sua separação com o meio, funde-se com ele e com o próprio objeto do seu amor.

É na relação com o seio materno que, pela primeira vez, há a separação sujeito/objeto, e, com ela, surge o Ego. Entretanto, o contato com o seio materno existe desde o auto-erotismo - ao contrário do Ego. O que ocorre, segundo Freud, é que é "necessário que algo seja adicionado ao auto-erotismo - uma nova ação psíquica - a fim de provocar o narcisismo".³

O Ego obedecerá aos preceitos do processo primário, regido pelo princípio do prazer que busca menos o gozo que a inércia, a cessação dos estímulos que perturbam o funcionamento harmônico do aparelho psíquico. Desta maneira, o Ego está fortemente ligado à autoconservação do indivíduo. Freud denominou o Ego do narcisismo primário de Ego da megalomania infantil, pois acredita ser total, onipotente.

Ainda durante o narcisismo primário, o sujeito se confronta com o estado de desamparo ou *Hilflosigkeit* que detona a sua impotência de satisfazer as suas necessidades sozinho. Freud liga o surgimento deste à prematura separação com que o ser humano é apartado do lugar onde se sentia mais seguro: o útero materno.

Ao ser separada da mãe, a criança entra em contato com a civilização e o narcisismo primário cede para dar lugar ao secundário. No narcisismo secundário, o estado de desamparo/*Hilflosigkeit* tomará a forma de *Ananké*. *Ananké*, segundo Freud, "é a realidade externa"⁴ que confrontará o sujeito com a debilidade do próprio corpo, a força da natureza e a dificuldade de se relacionar com os demais.

Das três ameaças impostas pela cultura aos sujeitos, a mais difícil de ser superada é a que diz respeito ao outro, pois o "Ego só aceita um outro que seja reedição inflacionada de sua forma passada ou presente, isto é, um outro idêntico."⁵

3. Apud FREUD, Sigmund. "Sobre o narcisismo: uma introdução" in: - *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1974. V.XIV p. 40.

4. FREUD, Sigmund. "O futuro de uma ilusão". In: - *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1974. V. XXI, p. 60.

5. COSTA, Jurandir. In: *Tempo e desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. p. 120.

A civilização e mais precisamente o Estado foram criados para regular as relações humanas, para pôr limites às onipotências dos Egos. Em meio à civilização, o sentimento de desamparo e solidão persiste e o homem busca um novo pai para substituir a mãe total do narcisismo primário e, mais recentemente o seu próprio pai, que o abandonaram. Então, ele procura ídolos, deuses e religiões que se proponham a cumprir este papel.

Nas sociedades atuais, cada vez mais carentes de referenciais, os meios de comunicação de massa, e a televisão em especial, põem-se à disposição dos consumidores como fontes geradoras de ídolos e mitos. A televisão cumpre muito bem este papel, pois provoca uma regressão do sujeito ao narcisismo primário, já que rompe as barreiras entre o real e o imaginário, entre sujeito, imagem e mundo.

Através de suas imagens e propagandas multicoloridas, a televisão, com suas infinitas opções e informações em estilo "digest", soluciona todos os nossos "problemas", ao mesmo tempo em que nos poupa do ato de pensar. Sempre presente, a televisão aliena-nos da realidade na medida em que nunca frustra, estando sempre apta a nos fornecer tantas respostas quantas nossos desejos necessitem. Este é o sentido da alienação, a criação de um pequeno mundo luminoso, limpo e coerente que, entre quatro paredes, consegue apartar-nos do mundo contraditório, dos desprazeres e necessidades que, certamente, levariam-nos a refletir sobre a nossa condição. Desta maneira, a televisão nos protege do meio cruel que nos remete às sensações de impotência e desamparo. É a mãe total do narcisismo primário.

O principal recurso utilizado pela televisão para nos separar da realidade é justamente fazer com que percamos a noção do limite entre esta e o imaginário. Intercalando programas heterogêneos, ela possibilita que o seu telespectador simpatize com um personagem mau-caráter da novela e o condene no noticiário. As contradições são colocadas lado a lado tão rapidamente que sequer nos damos conta da sua existência. Para mascará-la, um dos recursos utilizados é a não utilização de temas ou imagens que choquem o telespectador - o que poderia levá-lo a refletir sobre o que está sendo dito/mostrado.

Ao mascarar a realidade, a televisão cria uma nova: a realidade apresentada por ela mesma, tida como a verdadeira por muita gente que, para qualificar a fonte do que está contando, diz "é verdade, eu vi na televisão". Isto acontece porque as pessoas têm com a televisão a mesma relação que têm com o espelho, pois acreditam que

também ela "não mente jamais". Entretanto, ao pensarem desta maneira, não percebem que, apenas na transmissão ao vivo, imagem espetacular e televisiva estão mais próximas - no momento em que ambas estão mais próximas - no momento em que ambas estão dependendo do seu referencial. Mas resta ainda uma diferença: os espelhos são utilizáveis como próteses ao gosto de quem os utiliza, ao passo que, na televisão, se quisermos ver o que está ao lado do repórter só veremos se o "cameraman" mostrar, ou seja, se este movimentar a câmera na direção que desejamos conhecer. A imagem televisiva é, portanto, manipulável até mesmo em transmissões ao vivo.

Outro fator importante para que percamos o limite entre o real e imaginário diante da televisão é a sua credibilidade, personificada nos âncoras. Como diz Eco, "o rosto é o espelho da alma"⁶ e, por isto mesmo, tão importante. Todos eles se parecem, têm uma beleza padrão mediana, limpa. Suas vozes são homogêneas, condutoras, alentadoras e quase se confundem com a de nossos pais, quando dão um reconfortante bom dia/boa noite ao fim do desfile de emoções estéreis que nos proporcionaram.

Ao se valer de tais recursos, a televisão busca eliminar a distância entre imagem e telespectador. Se a imagem é o mundo e eu sou a imagem, logo, eu sou o mundo. Rompe-se a barreira entre sujeito e outro, extremamente importante para criar um eu inseguro dos próprios limites, um eu narcisista.

Na televisão, os signos a partir dos quais entramos em contato com a realidade representada nos remetem cada vez menos à realidade concreta, já que nos remetem a outros signos. Acionam-se bancos de dados, recursos gráficos, agências de notícias, fotos que nos permitem fazer distorções e criar uma nova "realidade" que não encontraríamos no mundo real.

Muitas vezes, extasiados com a beleza de uma imagem televisiva dizemos que "não parece de verdade", "parece sonho". Por mais espontâneas e ingênuas que sejam estas afirmações, elas escondem, mesmo sem saber, algo de muito verdadeiro: os processos oníricos.

Os sonhos também são regidos pelo princípio do prazer que domina o inconsciente. Eles buscam, muitas vezes, realizar algum

6. ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. p. 45.

desejo que por algum motivo não foi realizado durante a vigília. Para esquivar-se da censura, ou às vezes como produto desta, os sonhos se utilizam de dois processos básicos: condensação e deslocamento. Estes processos contribuem para que os sonhos mostrem apenas o agradável, já que o desagradável é omitido.

A televisão também se vale destes processos e, sempre que necessário, condensa ou desloca o não prazeroso para "proteger" o telespectador, ou seja, para mantê-lo apartado das contradições. Desta maneira, tanto em frente à televisão como durante o sonho, condensação e deslocamento contribuem para que o sujeito regrida àquele lugar, onde se sentia mais feliz: o útero materno. No sono, podemos observar, inclusive, que algumas pessoas retornam a posição intra-uterina.

Ainda relacionando os sonhos à televisão, os dois estimulam o egoísmo e o narcisismo, pois, enquanto a tevê faz a massa acreditar que cada um é o centro de sua programação, nos sonhos o protagonista também é quem sonha. Além disto, tanto o processo onírico como o televisivo privilegiam a linguagem visual, apresentam de maneira indiferenciada o que é desejado e o que é real e, finalmente, ambos falam a linguagem do processo primário que, por alucinar a realização dos desejos, impede ou inibe o ato de pensar.

Para que se passe do processo primário ou secundário - onde se encontra o pensamento - é necessário que algo fracasse e, então, o sujeito entre em contato com a realidade. Como em frente à televisão ou durante os sonhos o contato empírico com o real não existe, não há decepção, não há "fracasso", logo, o pensar fica inibido.

Valendo-se de todos estes recursos, voluntariamente ou não, a Rede Globo, através do seriado *Anos Rebeldes*, estimulou as passeatas pelo "Fora Collor". A nossa discussão aqui não visa a saber o quão importante foi a transmissão do seriado, se ela foi fundamental ou não - até mesmo porque, isto jamais poderá ser possível medir. Queremos, isto sim, analisar por que se deu o espelhamento *jovens-seriado-Heloísa* (Cláudia Abreu).

Segundo o próprio autor do seriado, Gilberto Braga, ele (o seriado) "é basicamente uma história de amor".⁷ A partir daí já podemos ver as diferenças entre os *Anos Rebeldes*, exibido em 1992 e os seus inspiradores da década de 60.

7. Isto é, Globo não é bobo. São Paulo, 15. jul. 1992. p. 60.

Durante a ditadura, a política estava em primeiríssimo plano na vida dos "companheiros". Não havia tempo disponível para se protagonizarem romances ou festas sociais. Um dos períodos mais duros da nossa história recente foi romantizado, descontextualizado, colorido com as tintas televisivas, foi, enfim, mitificado.

Juntamente com esta mitificação houve outra, talvez a mais grave por ter passado despercebida pelos olhos de muitos telespectadores. O mito de que a situação era a mesma e que o que ocorria não era senão um "revival" dos anos 60. Sempre eram feitas comparações entre os dois períodos, quando, na verdade, as únicas semelhanças existentes eram a indignação com um momento político e estudantes nas ruas.

Anos Rebeldes amenizou conflitos. Valeu-se da ficção para distorcer a realidade e até mesmo mesclá-la com esta (como nos breves documentários de Sílvio Tandler que misturavam imagens da época com a dos atores, filmados em preto e branco). Gilberto Braga e Sérgio Marques (co-roteirista do seriado) conseguiram falar de um período eminentemente político e coletivo de um ângulo absolutamente social, pessoal e individual. Eles fizeram crer que aqueles anos não foram sofridos e perigosos, mas apenas fascinantes.

Os anos 60 foram mitificados como representantes de algo idealizado e ao mesmo tempo sem conseqüências muito graves, consistentes. João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) apesar de ser o mais envolvido com o movimento estudantil - e, posteriormente, com a guerrilha - não seguia normas de segurança e mesmo assim nunca chegou a ser preso. Só foram presas e torturadas personagens secundárias da história. A exceção foi Heloísa, cujo caso será analisado mais adiante.

Não se viram tampouco abusos que a polícia cometia com as estudantes. O abuso físico, não no sentido de bater para reprimir, pois isto já era domínio público, mas no sentido moral, nunca foi mencionado. O vice-presidente de operações da Globo, Bonifácio de Oliveira, o Boni, vetou uma cena na qual um soldado passava o cassete nas coxas de Maria Lúcia (Malu Mader), porque, segundo ele, era "maçante" ver aquilo.⁸ Só houve uma cena em que Heloísa desabafa sobre a prisão com o pai (José Wilker), onde se toca mais profundamente no tema da tortura. Mesmo assim, não há imagens e, se as palavras emocionam, as imagens chocam. No momento em que não se viu a cena da tortura em si, redundando os dizeres de

8. Idem, *Ibidem*, p.61.

Cláudia Abreu, eles passam a ter uma importância secundária dentro da trama.

Durante todo o seriado, foram surgindo uma a uma as formas que, segundo Barthes, podem tomar o mito burguês.⁹

A omissão da história, ou melhor, o seu relegamento a um plano completamente secundário, foi constante. Os raros momentos em que se exibiram "flashes" que misturavam realidade e ficção (a cargo de Sílvio Tendler que somaram 25 minutos num seriado de 20 capítulos) não eram suficientes para localizar o telespectador desinformado. As cenas de filmes eram tão comoventes e as músicas que se sobrepueram a elas tão tocantes que se ficava entre o choque, o êxtase e o fascínio, sem que se fosse apartado deste estado para que, só então, se pudesse pensar, refletir.

A noção de quantificação também surgiu explícita em Anos Rebeldes. Os números desfilavam nos cálculos esquerdistas para dar credibilidade, força aos atos. Numa discussão com Edgar (Marcelo Serrado), João Alfredo diz: "ontem foram mais de 300, 400 no campo do Botafogo". A propósito deste número, referentes à quantidade de estudantes presos às vésperas da "sexta-feira sangrenta", o livro **Os Carbonários**, de Alfredo Sirkis - que teria auxiliado na composição do seriado - colocou que, no mesmo episódio, o número de presos teria ultrapassado os mil estudantes. Um número três vezes maior do que o utilizado.

A "vacina" foi amplamente utilizada. Falou-se superficialmente de tudo, sem se falar profundamente de nada. Nunca se questionou o sentimento de impotência e insegurança que surge nos períodos ditatoriais e que, algumas vezes, toma a forma de protesto. Os jovens revolucionários eram vistos como inconseqüentes, sonhadores, levando o telespectador a crer que, desde início, os "anos rebeldes" estavam fadados ao fracasso.

Mas se o seriado era, para usar um termo da época, alienado, por que de repente, os jovens que o assistiram resgataram valores "engajados" de uma personagem que começou a trama "bem-comportada" e terminou revolucionária? Há vários fatores que poderiam ser analisados e que acabaram por levar a uma identificação público-Heloísa, entre os quais a própria evolução da personagem. Faz-se necessário reforçar aqui que não queremos dizer que Anos Rebeldes ou Heloísa, sozinhos, motivaram os adolescentes a

9. Apud BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

tomarem as ruas. Queremos apenas buscar quais os fatores que podem ter levado a geração "shopping center" a se identificar com alguém que, a princípio, se julgava tão diferente dela. Afinal, esperava-se que os jovens pudessem espelhar-se em Malu Mader (a "alienada" Maria Lúcia) mais do que em Cláudia Abreu (a "revolucionária" Heloísa).

Heloísa era uma menininha burguesa que tinha tudo o que queria e se preocupava apenas em participar da revolução comportamental e sexual pela qual passava a sociedade. Ela era uma rebelde bem dentro dos padrões. Gradualmente, cortou o cabelo, começou a aderir cada vez mais a novos pontos de vista e tornou-se engajada. Entretanto, não passou a ser mais uma que aderiu à resistência, mas suplantou personagens como Sandra (Débora Evelyn) que, na "causa" desde o início, não participou do seqüestro do embaixador suíço.

As cenas mais pesadas que envolveram Heloísa tiveram, então, a função de lhe conferir uma certa credibilidade, para que sua adesão não parecesse "de última hora". Ela foi a única presa e torturada do grupo central de personagens. E, se ela já estava de cabelo curto quando foi presa, só depois de sair ela adotou, a exemplo dos demais "companheiros" o duo camisa-calça de brim.

A personagem de Cláudia Abreu era, segundo a personagem de Malu Mader (falando à filha de Heloísa, quando esta já estava morta): "das pessoas que conheci, a tua mãe era a mais alegre, a mais positiva, a que mais gostava da vida". Heloísa foi a única que não se deixou embrutecer pela situação em que viveu, que estava sempre sorrindo num período em que os estudantes não tinham muitos motivos para tal.

Heloísa era ainda a integrante mais bonita do, digamos, núcleo revolucionário. Não estava ligada a estereótipos da época como João (Cássio Gabus Mendes). Ele tinha um certo desleixo com o visual, uma fala nervosa, gestos tensos e repetitivos. Já Heloísa, apesar de ter perdido os longos cabelos loiros e o traço de delineador, aparecia sempre mais "cuidada", com um jeito de falar mais manso, quase coloquial, apenas alterado nos momentos de extrema tensão. Chapéu rosa-choque com vestido verde-abacate ou camisa de flanela azul e vermelha, ela estava sempre com batom ou brilho facial e foi a única que, ao contrário de Sandra e João, nunca chegou a fumar. O fumar era uma forma de afirmação muito importante, pois estava ligado ao imaginário das pessoas na época - o que

persiste um pouco hoje em dia - "àqueles barbudos, cabeludos, sujos e com um cigarro na mão que ficam participando de agitação por aí".

Em relação ao período em que Heloísa tinha um estilo de vida burguês, pode-se analisar ainda o seu "sex-appeal". Cláudia Abreu pintou o cabelo para fazer o seriado. Não era fundamental que uma revolucionária tivesse cabelos descoloridos à época, mas desde 1953 no filme de Howards Hanks, estrelado por Jane Russel e Marilyn Monroe, "Gentlemen Prefere Blonds". E Heloísa, assim como Marilyn e Brigitte Bardot, enquadra-se no que o "star-system hollywoodiano", responsável pela produção de estrelas, convencionou chamar de "good-bad-girl". Segundo Edgar Morin em *As Estrelas*, a "good-bad-girl possui um sex-appeal igual ao da vamp (...). Mas no fim do filme nos revelará que ela escondia todas as virtudes da virgem."¹⁰ A coloração do cabelo de Heloísa detonava assim - como o caminhar rebolado - uma imagem que se queria sensual, exuberante. A mudança no visual era, então, fundamental para que a personagem pudesse assumir um ar mais "rebelde com causa". Um andar mais duro, o cabelo curto, todos os elementos pareciam querer acentuar desesperadamente que Heloísa havia mudado.

Na verdade, a transformação não seria tão radical assim. Ao contrário de João, ela sempre manteria alguns ideais que se aproximavam bastante dos da namorada deste (Maria Lúcia): estabelecer-se no exterior após a fuga, poder levar uma vida mais calma, criar a filha ao lado do namorado Marcelo. Enfim, a "good-girl". Assim, Heloísa passava a imagem de "quem sabe faz a hora, não espera acontecer", diferente daqueles (como João e Sandra) para quem "a política está em tudo, logo, tudo é política".

Heloísa morreu em uma das últimas cenas do seriado. Ela foi baleada ao sair do carro em que estava com João e Marcelo, tentando cruzar a fronteira rumo ao exílio. Um policial reconheceu-a e avisou a um guarda que mandou parar o carro. Ela abriu a porta e, quando se dirigia ao "meganha" - policial, na gíria da época - para lhe mostrar a identidade fria, o que lhe havia reconhecido gritou: "cuidado que ela atira! O guarda a metralhou, achando que ela pegaria uma arma na bolsa, quando, na verdade, era a identidade que ela buscava.

A morte da personagem elevada à condição de heroína é

10. MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

facilmente previsível para quem acompanhou o seriado. Afinal, Anos Rebeldes deu uma visão bastante superficial da História, indolor, logo, contrária às mudanças de Heloísa. A morte dela foi também a morte da ilusão, da geração "meia-oito" que, ao contrário do que mostrou o seriado, não se reorganizou em nenhum movimento específico. Selou-se o final de uma luta, de uma esperança, que, segundo muita gente - e a impressão que se tem é que o seriado endossou esta opinião - morreu devido ao extremismo das idéias e atitudes de seus adeptos. O fim de Heloísa teria o sentido de punição pelo grau de radicalização atingido pela ex-pequena burguesa.

Numa outra leitura, o assassinato de Heloísa poderia ser visto como o esgotamento do mito devido ao refluxo inevitável que se dá após todo o ápice. O corpo caído poderia significar, então, a queda do movimento de resistência pela sua morte simbólica, que já não era capaz de aglutinar gente ao seu redor, porque já não representava a massa como antes.

Concluimos que o fato de os jovens terem se espelhado no seriado Anos Rebeldes e mais especificamente na personagem de Cláudia Abreu, Heloísa, deveu-se a vários fatores. A preferência dos jovens por esta personagem ocorreu devido às notáveis semelhanças entre o perfil destes e Heloísa, à intensa propaganda da mídia no sentido de reforçar estas semelhanças e anular as diferenças não apenas entre público-personagem como entre geração 60 - geração 90. E, por fim, este processo só foi possível devido aos métodos utilizados pela televisão que possibilitaram uma indiferenciação do tema abordado em Anos Rebeldes com os temas em pauta: o "impeachment" do ex-presidente Fernando Collor e as passeatas, protagonizadas pelos jovens para lográ-lo.

A exemplo dos jovens que tomaram as ruas, Heloísa também era uma adolescente desligada dos assuntos políticos que, devido à gravidade da situação, acabou por posicionar-se. Este posicionamento tende a acontecer em contextos muito conturbados, onde a realidade externa (Ananké) ameaça os sujeitos que procuram se defender narcisisticamente. Tal defesa, no caso dos jovens que aderiram às passeatas, deu-se através do espelhamento no mito dos anos 60 e em Heloísa, pois eles representavam o antídoto à crise ética e moral instaurada no país. Afinal, eles foram mitificados com sinônimos de luta, coragem, desejo de mudar uma sociedade injusta.

Além disto, Heloísa deixou de lado o estereótipo radical, que

tantas vezes afastou os jovens de esquerda, para estar ligado apenas à honestidade, ética, incorruptibilidade e defesa dos desfavorecidos. Ela reunia, além do posicionamento ideológico, a forma adequada ao momento atual.

A mídia também cumpriu um papel importante, pois aumentou as semelhanças entre os dois períodos. Promoveu a indiferenciação entre épocas, personagens e realidade e, portanto, entre público e realidade. Assim, estimulou-se o narcisismo, pois "o eu mínimo ou narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro dos próprios limites."¹¹

Por fim, este processo de indiferenciação só foi possível devido aos recursos televisivos. Dentre eles, a rapidez das imagens, a fragmentação da programação e, sobretudo, a utilização da linguagem dos sonhos. Ora, se a televisão se utiliza da linguagem onírica e remete-nos a um estado de "não-pensar", no qual estamos praticamente retirados do meio circundante, então, ela estimula a onipotência do sujeito. Sempre presente, ela realiza todos os nossos desejos, inclusive o de nos fazer crer que os "anos rebeldes" estiveram de volta com toda a sua bravura, coletivismo e ética inabalável, sem contudo terem sido perigosos, radicais ou "sujos e cabeludos". Pois o que não era agradável foi condensado ou deslocado, estando, portanto, imperceptível. Afinal, como já disse uma vez um slogan da nossa maior rede televisiva, a Globo, a televisão está presente "toda hora" e tem "tudo a ver" com os desejos e medos do telespectador.

LARA TEN CATEN

Bacharel em Jornalismo.

11. LASCH, Christopher. Op. Cit. p. 12.

* Monografia aprovada com nota máxima, com louvor. Banca: Eliana P. Antonini (orientadora), Roberto Pimentel (ILA-PUCRS) e Marta Campos Quadros (FAMECOS). Prêmio INTERCOM 93 - Ciências da Comunicação.