

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Faculdade de Educação**  
**Programa de Pós-Graduação em Educação**



Tese

**Por uma Infância Simbólico-Cultural:**  
um grupo macrossocial como testemunha simbólica de uma época

**Francine Borges Bordin**

**Pelotas, 2019**

**Francine Borges Bordin**

**Por uma Infância Simbólico-Cultural:**

um grupo macrossocial como testemunha simbólica de uma época

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Lúcia M. V. Peres

**Pelotas, 2019**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

B111p Bordin, Francine Borges

Por uma infância simbólico-cultural : um grupo  
macrossocial como testemunha simbólica de uma época /  
Francine Borges Bordin ; Lúcia Maria Vaz Peres,  
orientadora. — Pelotas, 2019.

161 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em  
Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal  
de Pelotas, 2019.

1. Infância. 2. Simbolismo. 3. Imaginário. 4. Capas de  
cadernos. I. Peres, Lúcia Maria Vaz, orient. II. Título.

CDD : 370

Francine Borges Bordin

**Por uma Infância Simbólico-Cultural:**

um grupo macrossocial como testemunha simbólica de uma época

Tese aprovada, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 30/05/2019

Banca Examinadora:

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres (Orientadora) – PPGE/UFPEL  
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Prof. Dr. Deonir Kurek - UNIOESTE  
Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Turra Magni – PPGANT/UFPEL  
Doutora em Antropologia Social e Etnologia pelo Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, França

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Peres – PPGE/UFPEL  
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti – PPGE/UFPEL  
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

**Dedico este trabalho à minha família, que nunca  
deixou de me apoiar.  
E, principalmente, ao meu filho, minha força vital  
para concluir essa jornada.**

## **Agradecimentos**

Um agradecimento especial à minha família, nas figuras de meu pai João e minha mãe Cláudia, que tanto me apoiaram e permitiram que essa jornada se concretizasse.

Agradeço a meu filho amado, Martin, minha força de vida, minha inspiração e por quem essa tese valeu todo o esforço.

Agradeço ao universo, que conspirou para que eu desenvolvesse essa tese em meio à tantas intempéries da vida.

Obrigada à minha querida orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Peres, que me possibilitou desenvolver essa pesquisa com a autonomia que eu necessitava e orientou sempre que necessitei.

Obrigada ao GEPIEM, grupo de pesquisa do meu coração, e a todos seus membros, por suas leituras parceiras e suas colaborações.

Um salve especial à Luciana Martins, Rose Kerr e Alexandre Borges, grandes colegas e amigos, parceiros de vida, com os quais formávamos um quarteto fantástico. Levarei vocês para sempre no meu coração e na minha vida.

Agradeço ao HISALES, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Peres, por abrir suas portas para que eu realizasse minha pesquisa em seu acervo.

E agradeço aos demais professores da banca de avaliação, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Turra Magni, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Bussoletti e Prof. Dr. Deonir Kurek, por sua leitura dedicada e importantes colaborações.

Obrigada a todos. Não se faz um trabalho acadêmico de qualidade sem uma grande rede de apoio!

***“Ninguém solta a mão de ninguém!”.***

**Carta de uma criança que ainda há de ser**

A você que sei que me ama tanto, mas às vezes não me  
compreende;

A você que quer acertar, mas tem tanto medo de errar;

A você que passa por mim sem se deter,

E quando vai perceber, eu já não sou mais criança.

Olha no meu olho,

Me escuta,

Senta aqui do meu lado,

Tira o relógio e fica por alguns instantes no *meu* tempo.

Vou te contar... [...]

(ADRIANA FRIEDMAN, 2005).

## Resumo

BORDIN, Francine Borges. **Por uma Infância Simbólico-Cultural**: um grupo macrossocial como testemunha simbólica de uma época. 2019. 159f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Esta pesquisa insere-se no Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM) e, por isso, numa proposta de hermenêutica simbólica instauradora e amplificadora. Tem por objetivo investigar as imagens das capas de cadernos de crianças da educação infantil até a terceira série/ano do ensino fundamental, de 1991 a 2010. Os cadernos pesquisados fazem parte do acervo de cadernos do grupo de pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares (HISALES). Para desenvolver a pesquisa, traçou-se a seguinte problematização: O que emerge nas imagens das capas de cadernos de crianças da educação infantil até a terceira série/ano do ensino fundamental do Sudeste do Rio Grande do Sul entre a última década do século XX e primeira década do século XXI? Para responder este questionamento e dar conta do objetivo proposto, elencou-se como teoria mestra os Estudos do Imaginário desenvolvidos por Gilbert Durand, em diálogo com outras perspectivas teóricas, como a história e a sociologia. Metodologicamente, adotou-se a mitanálise durandiana para desenvolver a investigação, considerando que esta é uma metodologia que se aplica à macroanálise de um contexto social sob o prisma do imaginário. A tese defendida é a de uma Infância Simbólico-cultural, na qual artefato das culturas da infância permitiu analisar o simbolismo presente na infância da época eleita. O artefato que aqui se refere são as capas de cadernos, caracterizados enquanto artefatos simbólicos repleto de projeções imaginárias. Dessa forma, se a criança é uma testemunha da história, a infância, nessa perspectiva, é testemunha simbólica de determinada época. Mais ainda, a ideia de infância transcendental se materializa, pois ela foge ao tempo comum e se perpetua, mantendo-se e renovando-se, sem findar sua existência, da mesma forma como o imaginário que preconiza os Estudos do Imaginário de Gilbert Durand. É possível afirmar, então, que os cadernos se constituem enquanto artefatos das culturas da infância que refletem o trajeto antropológico preconizado pelo autor-guia deste estudo. Isso porque os símbolos que surgem nas imagens das capas de cadernos carregam consigo as intimações objetivas e subjetivas que emanam do meio social, o que permitiu vislumbrar o trajeto simbólico-cultural da infância na época pesquisada, configurando as seguintes pregnâncias simbólico-culturais: infância natural e anímica; infância adultizada; infância nas profundezas; infância e interação social; infância em equilíbrio; e infância unificadora. Defende-se que a Infância Simbólico-cultural une os dinamismos e polaridades simbólicas, apresentando a infância, a partir das pregnâncias emergidas das constelações simbólicas, como: a estrutura simbólica e social de uma sociedade, que parece revelar um período do inconsciente humano, como resiliente, como onírica, como representação do mundo adulto, como interacionista, como mediadora e equilibradora de uma sociedade. Isso significa dizer que a infância da virada do milênio (décadas de 1990 e 2000) traz consigo a potência simbólica que permite enxergar uma sociedade refratada, problematizada por crianças, que desafiam o ser adulto. O trajeto antropológico da infância, portanto, é caracterizado pela relação simbólica e cultural que o meio permite, nesse caso sendo a capa dos cadernos um artefato que visibiliza esse trajeto.

**Palavras-chave:** infância; simbolismo; imaginário; capas de caderno.

## Abstract

BORDIN, Francine Borges. **For a Symbolic-Cultural Childhood**: a macro social group as a symbolic witness of an era. 2019. 159f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

This research is inserted in the Group of Studies and Research on Imaginary, Education and Memory (GEPIM) and, therefore, in a proposal of instituting and amplifier symbolic hermeneutics. It aims to investigate the images of the notebooks covers of children from childhood education to the third grade/year of elementary education, from 1991 to 2010. The notebooks researched are part of the collection of notebooks of the research group History of Literacy, Reading, Writing and Schoolbooks (HISALES). In order to develop the research, the following problematization was drawn: What emerges in the images of the notebooks covers of children from childhood education to third grade/year of elementary education in the Southeast of Rio Grande do Sul between the last decade of the 20th century and first decade of the 21st century? In order to answer to this questioning and to deal with the proposed objective, it was listed as master theory the Imaginary Studies developed by Gilbert Durand's in dialogue with other theoretical perspectives such as history and sociology. Methodologically it was adopted the Durandian myth-analysis to develop the investigation, considering that this is a methodology that is applied to the macro analysis of a social context under the prism of the imaginary. This way, the thesis defended is that of a Symbolic-Cultural Childhood, in which an artifact of the cultures of childhood allowed to analyze the symbolism present in the childhood of the chosen time. The artifact referred here are the notebooks covers, characterized as symbolic artifacts replete with imaginary projections. Thus, if the child is a witness of history, childhood, in this perspective, is a symbolic witness of a certain era. Moreover, the idea of transcendental childhood is materialized, since it escapes the common time and perpetuates itself, it keeps and renews itself, without ending its existence, in the same way as the imaginary that preconizes Gilbert Durand's Imaginary Studies. It is possible to assert, then, that the notebooks are constituted as artifacts of the cultures of childhood that reflect the anthropological path preconized by the author-guide of this study. This is because the symbols that appear in the notebooks covers carry with them the objective and subjective intimations that emanate from the social environment, which allowed to glimpse the symbolic-cultural path of the childhood in the studied period, presenting the childhood from the pregnancies emerged from the symbolic constellations, configuring the following symbolic-cultural pregnancies: natural and animic childhood; adultized childhood; childhood in the depths; childhood and social interaction; childhood in balance; and unifying childhood. It's defended that Symbolic-Cultural Childhood unites symbolic dynamisms and polarities, presenting childhood as: the symbolic and social structure of a society, that seems to reveal a period of the human unconscious, as resilient, as dreamlike, as a representation of the adult world, as an interactionist, as a mediator and balancer act of a society. This means that the childhood of the turn of the millennium (decades of 1990 and 2000) brings with it the symbolic power that allows to see a refracted society, problematized by children, that challenge the adult being. The anthropological path of childhood, therefore, is characterized by the symbolic and cultural relation that the environment allows, in this case, the cover of the notebooks is an artifact that makes this path visible..

**Keywords:** childhood; symbolism; imaginary; notebook covers.

## Lista de Ilustrações

Figura 1	Esquematização das Estruturas do Imaginário.....	35
Quadro 1	Síntese do simbolismo e dos regimes de imagens.....	137
Quadro 2	Pregnâncias das constelações simbólicas.....	149

## SUMÁRIO

<b>Apresentação da Pesquisadora .....</b>	<b>12</b>
<b>1 NOTAS INTRODUTÓRIAS: por uma infância simbólico-cultural .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 No movimento: Considerações Metodológicas .....</b>	<b>20</b>
<b>2 O PRIMEIRO BAILE: os Estudos do Imaginário .....</b>	<b>27</b>
<b>3 BAILANDO COM A INFÂNCIA: seu trajeto antropológico .....</b>	<b>37</b>
<b>3.1 PRIMEIROS PASSOS: Uma infância histórica e sociológica .....</b>	<b>37</b>
<b>3.2 APERFEIÇOANDO O PASSO: Uma infância mítico-simbólica.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3 UM PASSO OUSADO: a infância simbólico-cultural.....</b>	<b>53</b>
<b>4 NO EMBALO SIMBÓLICO: as constelações da infância.....</b>	<b>57</b>
<b>Fenômeno de Modificação sobre as capas .....</b>	<b>59</b>
<b>Fenômeno da Natureza e dos Animais .....</b>	<b>68</b>
<b>Fenômeno de Adultização da Infância .....</b>	<b>82</b>
<b>Fenômeno dos Corpos Adultos.....</b>	<b>88</b>
<b>Fenômenos Midiáticos para a Infância .....</b>	<b>97</b>
<b>Fenômenos Midiáticos para o Consumo .....</b>	<b>121</b>
<b>Fenômenos Religiosos.....</b>	<b>130</b>
<b>5 QUE BAILADO FOI ESSE? Convergência simbólico-cultural: considerações de uma tese .....</b>	<b>135</b>
<b>5.1 Um bailado ininterrupto.....</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>158</b>

## **Apresentação da Pesquisadora**

Para iniciar esta tese, compreendo ser necessário mostrar minha trajetória acadêmica.

Academicamente iniciei meus estudos em 2007, ao ingressar no curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pelotas. Ao deparar-me com a dificuldade de estar em uma universidade pública e dar conta dos estudos teóricos propostos pelas disciplinas, percebi o quanto tinha sido frágil minha educação escolar, pois esta não visava preparar os estudantes para uma vida acadêmica baseada em preceitos científicos.

No decorrer dessa trajetória não consegui me sentir parte dos estudos propostos, pois não conseguia conectá-los à minha realidade. Somente consegui compreender a importância das Ciências Humanas e Sociais ao ser selecionada para estagiar no Programa Primeira Infância Melhor<sup>1</sup> na prefeitura de Pelotas/RS. Ao confrontar-me com a realidade socioeconômica das famílias atendidas e ao acompanhar de perto a trajetória cultural e educacional das suas crianças foi que encontrei minha razão de ser socióloga. Foi, então, que tracei minhas primeiras referências teóricas para os estudos sociológicos da infância<sup>2</sup>. Meu trabalho de conclusão de curso buscou investigar o processo de produção dos desenhos das crianças nas aulas de artes do ensino fundamental em uma escola pública estadual de Pelotas/RS. Baseei-me na sociologia da infância<sup>3</sup> e na antropologia da criança<sup>4</sup> em diálogo com a semiótica<sup>5</sup>. Devidamente aprovada, tive grande incentivo por parte da banca para buscar formação na área da educação.

---

<sup>1</sup> PIM – política pública estadual que atende crianças na faixa etária de zero a seis anos e gestantes com atividades que propicie o desenvolvimento cognitivo, motor, afeto e cultural.

<sup>2</sup> Manuel Sarmiento (2003) e William Corsaro (2011).

<sup>3</sup> Manuel Sarmiento (2003) e William Corsaro (2011).

<sup>4</sup> Clarice Cohn (2005) e Ângela Nunes (2003).

<sup>5</sup> Charles Peirce (2005) e Lúcia Santaella (2003).

A semiótica serviu para me inserir no mundo das imagens, abriu o olhar, mas deixou a necessidade de um aprofundamento que pudesse levar em conta os sujeitos a que me referia – as crianças.

Com isso, em 2011, resolvi me inscrever para a Especialização em Educação – área de concentração: educação infantil, da Faculdade de Educação da UFPel. Durante um ano e meio realizei estudos voltados, especificamente, para a área da infância do zero aos seis anos. Durante esse período de estudos, ingressei no Mestrado em Educação na mesma instituição. Meu projeto de pesquisa do Mestrado buscava investigar os desenhos infantis, seu processo de produção e o que as crianças manifestavam nesse processo a partir da sociologia da infância. Como o início do curso de Mestrado foi concomitante ao final do curso de Especialização, o artigo final foi o início de uma revisão teórica sobre os conceitos de sociologia da infância que utilizaria. Adiante, conceitos ajudaram a aprofundar a visão sobre a infância que a semiótica não permitiu.

O Curso de Mestrado propiciou o meu desenvolvimento não apenas enquanto pesquisadora, mas também enquanto ser humano<sup>6</sup> preocupado com as questões que envolviam a infância. Para além de compreender a infância na sociedade, as crianças<sup>7</sup> que participaram da pesquisa, juntamente com seus desenhos, me levaram a despertar para a necessidade de compreender a formação humana sobre o ponto de vista simbólico e representativo. De início, vinculei-me à teoria das representações sociais e construí meu projeto de doutorado a partir destas, buscando desconstruir as representações da infância nos jornais, a fim de encontrar um novo modo de olhar para as crianças. Porém, logo de início, o objeto de pesquisa se modificou e dos jornais passei a pesquisar sobre as imagens das capas de cadernos e seus símbolos, fundamentada nas teorias do imaginário antropológico e da cultura da infância.

Ou seja, meu trajeto acadêmico teve como linha de pesquisa a infância, iniciando pela semiótica e os desenhos das crianças no ensino fundamental e passando para o aprofundamento da sociologia da infância em relação aos desenhos das crianças na educação infantil – necessidade teórica advinda da graduação. Com o Curso de Mestrado, surgiu a perspectiva do simbolismo e do imaginário relacionado à infância, questões essas que foram desenvolvidas durante

---

<sup>6</sup> Refiro-me a meu lado não acadêmico, da vida cotidiana.

<sup>7</sup> Seis crianças, entre cinco e seis anos.

o doutorado.

Então, em 2015, após ser aprovada no doutorado e com novas orientações vindas dos Estudos do Imaginário, no interior do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM<sup>8</sup>), encontrei o caminho teórico e metodológico que necessitava para investigar a infância e a educação e que é explorado na tese que apresento a seguir.

---

<sup>8</sup> Na página 17 faço a contextualização sobre o referido grupo, na nota de rodapé 11.

## 1 NOTAS INTRODUTÓRIAS: por uma infância simbólico-cultural

### AS CRIANÇAS VOLTARÃO A BRINCAR

Depois da longa espera, na noite escura dos séculos, quando o sol da esperança estiver totalmente oculto pelas nuvens sombrias do egoísmo humano, a tempestade reparadora virá com seus raios de justiça e dissipará as sombras abrindo caminho para a Luz!

Nesse dia, as árvores que o Pai não plantou serão arrancadas! A lua ruborizada por um novo Astro, assistirá passiva à colheita do joio. Livre, o trigo crescerá em abundância sobre a Terra!

O terceiro milênio surgirá para a humanidade como um novo dia onde o Sol da Fraternidade brilhará nos céus da nova era aquecendo os corações nas mais belas empreitadas de amor! Os templos ficarão vazios!

Deus será reverenciado pelas atitudes fraternas dos homens! As artes, refletindo a grandeza do universo estimularão o exercício do amor ao próximo e as dores cessarão! Uma nova cultura e um novo tempo se estabelecerá! Os sedentos de justiça finalmente, estarão saciados.

Então, no clima perene de alegria, segurança e paz, as crianças voltarão a brincar (MORAES, 2000, p. 7).

É no clima do terceiro milênio, inspirada na leitura do excerto acima, que inicio esta tese. Isso porque a passagem de um milênio a outro suscita tantas dúvidas, questionamentos e esperanças ao ser humano. A virada de um milênio incita o imaginário do homem, através de rituais, mitos e celebrações diversas.

Tendo em vista esta aura misteriosa que se impõe sobre a passagem de um milênio ao outro, procuro olhar para os símbolos que rodeiam a infância nesta passagem de tempo. Para isso, elegi como artefato de pesquisa as capas de cadernos das crianças. Nestas, encontram-se símbolos que, apesar de ser uma manifestação espontânea de um determinado grupo cultural e que traz em si arquétipos, também é uma manifestação do ser. E olhar para esses símbolos exige

[...] transcender o nosso tempo cronológico para captar o que está ocorrendo a nível univérsico, inclusive algo que para nós consideramos 'futuro', mas não é isto, e sim manifestações do Ser. Não é o destino, é a ausência de tempo cronológico a nível metafísico que deixa os fatos cósmicos escancarados às nossas 'vistas' quando exercitamos, filosoficamente, nosso espírito e nosso cérebro (TELES, 1997, p. 29).

Transcendendo nosso tempo, podemos enxergar quer seja “o brilho do futuro [quer seja] o brilho do passado se exteriorando atualmente em meio a buracos de sombras horrorosas” (TELES, 1997, p. 30). Através das sombras e das luzes que um novo milênio traz, busco compreender os símbolos que rodearam a infância presentes nas imagens das capas de cadernos. Esses símbolos permitirão uma pequena compreensão sobre a infância, mas que agregada a outros estudos ampliarão a visão que podemos ter sobre esse grupo geracional de que tratarei aqui a partir das capas de cadernos.

Intento realizar um “bailado cosmogênico” que a leitura de Teles (1997, p. 33) me inspirou, buscando pensar sobre esses símbolos e com esses símbolos o papel que tiveram sobre a formação da infância na virada do milênio a partir dos estudos da Antropologia do Imaginário.

Os símbolos têm grande relação com os mitos de determinadas épocas, tendo em vista que “a confiança que os povos simples depositam nos místicos também é de grande importância para toda uma Ciência da Educação que precisa unir o erudito com o popular, o acadêmico com o rústico, a Ciência com a Filosofia, a arte com a religião” (TELES, 1997, p. 248). Dessa forma, o olhar que aqui apresento vem produzir conhecimento sobre um artefato até então, geralmente, visto apenas na sua materialidade editorial ou na sua relação com os sujeitos que o pertenciam. A virada aqui reside exatamente aí. Não focarei nos sujeitos ou no aspecto material do artefato, mas sim na simbologia presente nesse.

Essa leitura que pode ser desconcertante (inclusive para mim) não me preocupa, pelo contrário, espero que possa causar algum espanto no leitor, no seguinte sentido:

Espanto? O mais significativo salto humano se dá no espanto. É daí que o ser se puxa e é puxado pela Alma do Universo.

Foi o espanto frente ao fogo que arrancou o homem pré-histórico da caverna.

Existe, todavia, o espanto sereno. A Lua provoca isso. E já chegamos lá. O Sol também, e já nos pode salvar com sua energia cedida e sapientemente aproveitada (TELES, 1997, p. 290).

Esse espanto é no sentido de instigar o leitor (assim como fiz comigo) a olhar para a complexidade humana e suas possíveis facetas. Para isso, estabelecerei como se delinea a presente tese e como está organizada.

O foco temático desta tese se concentra nos símbolos presentes nas imagens das capas de cadernos das crianças da educação infantil até a terceira série/ano da

mesorregião Sudeste do Rio Grande do Sul, nas décadas de 1990 e 2000. Os cadernos pesquisados fazem parte do acervo de cadernos do grupo de pesquisa *História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares – HISALES*<sup>9</sup> – coordenado pelas Prof.<sup>as</sup> Dr.<sup>as</sup> Eliane Peres e Vania Grim Thies, grupo de cunho historiográfico<sup>10</sup>, cujo acervo tem grande importância para a região e país. A pesquisa que aqui se apresenta está inserida no âmbito do *Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória – GEPIEM*<sup>11</sup> – coordenado pelas Prof.<sup>as</sup> Dr.<sup>as</sup> Lúcia Maria Vaz Peres e Andriza Kemel Zanella. perspectiva do GEPIEM – sob a perspectiva dos Estudos do Imaginário, tendo como mestre teórico e metodológico o antropólogo francês Gilbert Durand.

O recorte temporal entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI (1991 – 2010) se deu em virtude da virada do milênio e de toda uma aura imaginária que se instala sobre esse momento – conforme discuti alguns parágrafos atrás.

---

<sup>9</sup> O grupo de pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares (HISALES), é cadastrado no CNPq desde 2006 e está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas (PPGE/FaE/UFPel). O referido grupo tem procurado estabelecer uma política de recolha, tratamento e guarda de objetos da cultura material escolar, constituindo, assim, importantes acervos para a pesquisa educacional. O HISALES possui, atualmente, seis acervos: I) livros para o ensino inicial da leitura e da escrita (1.075 exemplares entre nacionais, estrangeiros e artesanais); II) livros didáticos elaborados por autoras gaúchas entre os anos de 1940 e 1980 (268 exemplares no total); III) cadernos de alunos (do período de 1930 até a atualidade somando 938 cadernos até o momento); IV) cadernos de planejamento de professoras alfabetizadoras (dos anos de 1960 aos dias atuais totalizando 177 cadernos); V) materiais didáticos pedagógicos diversos/cultura material escolar (inventariados em 404 fichas); VI) materiais referentes às escritas ordinárias (agendas, cadernos de recordações, diários, cartas, etc.). Atualmente o grupo de pesquisa é coordenado pelas professoras Eliane Peres e Vânia Grim Thies (FaE/UFPel) e reúne pesquisadores da UFPel e de outras instituições de ensino da região sul, contando com a participação de pesquisadores, de alunos de pós-graduação (mestrado e doutorado) e de graduação. As pesquisas realizadas pelos integrantes do HISALES se inserem basicamente em três eixos de estudos, como o próprio nome do grupo indica: 1) investigações sobre a história alfabetização; 2) pesquisas acerca das práticas escolares e não-escolares de leitura e escrita (cultura escrita e práticas de letramento); 3) análises da produção, circulação e utilização de livros escolares elaborados por autoras gaúchas, especialmente entre os anos de 1940-1980 (período de criação, influência e produção didática do Centro de Pesquisas e Orientações Educacionais, CPOE, vinculado à Secretaria de Educação do Estado). Mais informações a respeito do HISALES, dos acervos, das ações, dos projetos de pesquisa, de ensino e de extensão, podem ser vistas via internet, no site (<http://www.ufpel.edu.br/fae/hisales/>) e no perfil na rede social Facebook (HISALES). Informações cedidas pela coordenação do referido grupo, em 2016.

<sup>10</sup> Referências sobre esta abordagem se encontram disponíveis no site do HISALES: <[https://wp.ufpel.edu.br/hisales/?page\\_id=15](https://wp.ufpel.edu.br/hisales/?page_id=15)>

<sup>11</sup> O GEPIEM foi fundado em 2000 e tinha seu foco voltado para o Imaginário, Educação e Cultura. A partir de 2004, seu enfoque adentra os estudos sobre memória e autoformação humana. Com isso, o grupo tem sido um ambiente propício ao desenvolvimento de trabalhos acadêmicos que discutem os Estudos do Imaginário, autoformação, memória e educação. Aqui, adentro com minha pesquisa de doutorado, tematizando a infância a partir da perspectiva do imaginário antropológico. Para mais informações sobre o grupo, consultar: <<http://wp.ufpel.edu.br/gepiem/about/>>

Como pré-requisito para fazer parte da pesquisa, os cadernos tinham que ter capa, identificação de ano, localização e série/ano – cadernos que não atendiam a esses requisitos não foram utilizados para a análise. A análise se deu por meio de uma metodologia de tipo *mitanálise durandiana*, a ser definida posteriormente.

Tendo esse contexto inicial definido, apresento o seguinte problema de pesquisa: **O que emerge nas imagens das capas de cadernos de crianças da educação infantil até a terceira série/ano do ensino fundamental do Sudeste do Rio Grande do Sul entre a última década do século XX e primeira década do século XXI?**

Buscando responder a esse questionamento, parto da consideração de que os cadernos se constituem enquanto artefatos das culturas da infância de determinada época e região, refletindo o trajeto antropológico preconizado por Gilbert Durand (2002). E nas imagens das capas de cadernos surgem símbolos que carregam consigo as intimações objetivas e subjetivas que emanam do meio social, o que permite compreender o trajeto simbólico-cultural da infância na época pesquisada.

A tese que esse texto apresenta, então, é a de uma Infância Simbólico-cultural, na qual um artefato das culturas da infância permite analisar o simbolismo presente na infância da época eleita. E a partir disso, serão estabelecidas as pregnâncias emergidas das constelações simbólicas da infância, que revelarão a infância enquanto testemunha simbólica daquela época.

Olhar a infância a partir das imagens das capas de cadernos numa perspectiva simbólica pode ser a inovação desse trabalho, principalmente por centrar a atenção nos símbolos que emergem destas capas, pois muitas vezes olha-se apenas o conteúdo do caderno, esquecendo-se das capas e o que dá o conteúdo a estas capas: os símbolos. Os símbolos se encontram relacionados ao *trajeto antropológico do ser humano*, conceito de Durand (2002) que é base para iniciar este estudo e é definido como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). De antemão, esclareço que o conceito de trajeto antropológico surgiu na ânsia de compreender as capas de cadernos como um artefato cultural da infância, representativo desse trajeto sociocultural que é imbricado por pulsões subjetivas e objetivas do meio cósmico e

social<sup>12</sup>.

É importante frisar que estes cadernos fazem parte dos artefatos culturais da infância<sup>13</sup>, definidos pelo sociólogo Manuel Sarmiento (2011, p. 36) como “testemunhos singulares de uma cultura que se exprime na materialidade dos produtos em que se comunica” e repleto de significados sobre valores culturais e simbólicos<sup>14</sup> que representam um grupo específico – a infância.

É importante destacar que, mesmo que o simbolismo na perspectiva durandiana revele aspectos macro e microssociais, considerando que o foco nessa tese é sobre a infância, optou-se por considerá-la na perspectiva macrossocial que teve inspiração sociológica. Isso porque a infância é um grupo geracional (macrossocial), composto por crianças (microssocial). Dessa forma, a infância é um grupo macrossocial (o que não desvaloriza uma abordagem micro), que se caracteriza nesse trabalho como testemunha simbólica de uma época.

Estabelecidas estas questões iniciais e estruturais da investigação que proponho, apresento a seguir o **objetivo geral** da pesquisa: Investigar as imagens das capas de cadernos de crianças da educação infantil até a terceira série/ano do ensino fundamental, entre os anos de 1991 e 2010.

De forma específica e vinculada à metodologia da pesquisa, foram compiladas as capas dos cadernos, de onde emergiram símbolos agrupados de acordo com as constelações a seguir: fenômeno de modificação sobre as capas; fenômeno da natureza e dos animais; fenômeno de adultização; fenômeno dos corpos adultos; fenômeno midiático; fenômeno do consumo; e, fenômeno religioso<sup>15</sup>. Com isso, problematizaram-se os símbolos constelados, bem como foram ressaltadas as repetições simbólicas para uma análise que considerou a teoria eleita para esta tese – Antropologia do Imaginário – enfocando na infância simbólico-cultural.

A seguir, apresento as considerações metodológicas sobre a pesquisa.

---

<sup>12</sup> Questões sobre o trajeto antropológico surgirão mais adiante e serão retomadas na análise de dados, tendo em vista sua importância para compreender a relação entre a infância e o artefato cultural que aqui se investiga.

<sup>13</sup> O conceito de culturas da infância será desenvolvido no capítulo 3 *BAILANDO COM A INFÂNCIA: seu trajeto antropológico*.

<sup>14</sup> Esses valores podem ser expressos na materialidade das capas de cadernos, nas imagens analisadas, com seus símbolos remetendo a aspectos midiáticos e de lendas e contos, por exemplo.

<sup>15</sup> Algumas capas de cadernos não foram categorizadas nessas constelações simbólicas e encontram-se em anexo.

## 1.1 No movimento: Considerações Metodológicas

Esta pesquisa insere-se dentro do Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Imaginário, Educação e Memória – GEPIEM – e, por isso, numa proposta de hermenêutica simbólica instauradora e amplificadora<sup>16</sup> (DURAND, 2000). Uma hermenêutica simbólica é aquela que valoriza as diversas linguagens humanas como um âmbito de manifestação simbólica e configuradora de sentidos, abrindo espaço para diversas cosmovisões e mitologias (GARAGALZA, 2003). E, ainda, segundo Mello (1994, p. 45), “a mitodologia emerge como uma tentativa de abordagem científica que considera o elemento espiritual e coletivo na concretude da realidade imediata”. Neste capítulo, pretendo estabelecer a base da mitodologia proposta por Gilbert Durand e situar este procedimento metodológico de acordo com o objeto de estudo elegido para esta pesquisa: as imagens das capas de cadernos, de onde emergem os símbolos.

A mitodologia durandiana situa-se num âmbito de análise pós-estruturalista, não como aquele estruturalismo formal, estático e quantitativo de Lévi-Strauss<sup>17</sup>, mas como um estruturalismo figurativo, “que leva em conta as homologias (e não as analogias) qualitativas e dinâmicas dos sentidos dos símbolos” (MELLO, 1994, p. 45). Homologias devem ser entendidas aqui como aproximações simbólicas entre as imagens das capas de cadernos que serão analisadas. Essas aproximações simbólicas configuram as constelações simbólicas da análise dos dados.

Coerente com essa proposta hermenêutica durandiana, a mitodologia se apresenta apropriada para explorar o objeto de pesquisa aqui proposto, porque permite realizar uma pesquisa em larga escala de tempo e buscar as convergências simbólicas nas décadas pesquisadas.

É importante destacar a abrangência do acervo do HISALES – fonte dessa pesquisa. Este acervo possui abrangência nacional e internacional em relação à diversidade de fontes que possui. Ao pesquisar os cadernos da educação infantil até a terceira série/ano entre 1991 e 2010, encontra-se uma abrangência nacional, com cadernos vindos de diversos locais e alguns não constando essa informação. A princípio, todos esses cadernos foram coletados. Após um olhar mais aguçado

---

<sup>16</sup> Sobre as hermenêuticas instauradoras, ver página 30.

<sup>17</sup> Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo francês, fundador da antropologia estrutural (DESCOLA, 2009).

teórica e metodologicamente, optou-se por refinar a pesquisa para a mesorregião<sup>18</sup> Sudeste do Rio Grande do Sul, pois é onde havia maior concentração de cadernos. O olhar teórico sobre eles foi importante para esse recorte, tendo em vista a força que o símbolo demonstrará possuir ao ser analisado, pois ao realizar esse refinamento da pesquisa foram excluídas capas que não se encaixavam nos critérios estabelecidos: educação infantil até terceira série/ano; 1991 até 2010; e, região mesorregião Sudeste do Rio Grande do Sul. Dessa forma, durante o período de coleta de dados para a pesquisa, maio e abril de 2016, o acervo possuía 302 imagens que se encaixavam nos critérios estabelecidos – cadernos recebidos pelo acervo após esse período de coleta de dados não foram agregados à pesquisa.

Desses 302 cadernos que se encaixavam nos critérios, foram encontradas 7 constelações simbólicas de imagens para a análise, a saber: fenômeno de modificação sobre as capas; fenômeno da natureza e dos animais; fenômeno de adultização; fenômeno dos corpos adultos; fenômeno midiático; fenômeno do consumo; e, fenômeno religioso.

Após esse olhar inicial que possibilitou o refinamento da investigação, busco definir de forma mais detalhada a metodologia de análise da pesquisa, ou seja, a *mitodologia* durandiana. De forma simplificada, é o termo metodologia acrescido da palavra mito. Mito, porque a mitodologia durandiana foca sua análise nos símbolos e mitos de uma sociedade. Pois “Durand vê o mito como o último fundamento teoricamente possível de explicação humana, um alicerce de conteúdo arquetípico, passível de procedimento analítico. É da operacionalização do conceito de mito que ele desenvolve a sua mitodologia” (MELLO, 1994, p. 45-46).

Ainda buscando compreender a mitodologia durandiana, Mello (1994, p. 46) diz que:

A mitodologia durandiana entende que o Imaginário seja a referência última de toda a produção humana através da sua manifestação discursiva, o mito, e sustenta que o pensamento humano move-se segundo quadros míticos. Desta forma, Durand afirma que, em todas as épocas, em todas as sociedades existem, subjacentes, mitos que orientam, que modulam o curso do homem, da sociedade e da história. Daí que a mitodologia durandiana se proponha a desvelar estes que são os grandes mitos diretivos, responsáveis pela dinâmica social ou pelas produções individuais representativas do imaginário cultural, localizado no tempo e no espaço.

---

<sup>18</sup> Mesorregião é a denominação para uma extensão territorial de médio porte, com características próprias e que reúne várias cidades/municípios. As cidades da mesorregião Sudeste que originaram a fonte de dados utilizada nesta tese são: Herval, Arroio Grande, Jaguarão, Rio Grande, Capão do Leão, Canguçu, Cerrito, Pelotas, Pedro Osório, Morro Redondo, São Lourenço do Sul, Pinheiro Machado e Piratini.

Sendo assim, para desvelar esses mitos, no caso aqui através das imagens das capas de cadernos – reveladores de uma vida simbólica que rege o homem, a mitodologia divide-se em mitocrítica e mitanálise, a primeira voltada para a microanálise de um texto<sup>19</sup> (literário, cultural etc.) e a segunda voltada para a macroanálise de um contexto social.

Tendo em vista a consideração de que a linguagem mítica é uma linguagem literária, aos olhos da teoria durandiana, a noção de mitocrítica

[...] foi desenvolvida para significar o emprego de um método de Crítica Literária (ou artística), em sentido estrito ou em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter 'mítico' inerente à significação de todo e qualquer relato (MELLO, 1994, p. 46).

A mitocrítica, na sua busca por mitemas<sup>20</sup>, se constitui em um método de crítica de um texto literário, de uma época ou determinado autor, que busca descobrir um núcleo mítico ou uma narrativa fundamentadora, bem como os mitos por detrás desta (Ibid.). Esses mitemas são as menores unidades de sentido de uma narrativa (escrita, oral, pictória etc.) e para esta tese são similares às constelações simbólicas elencadas, pois representam uma unidade de sentido para a análise dos dados.

Para identificar esse núcleo mítico e seus mitemas, Durand estabelece três momentos: 1º) levantamento dos elementos que se repetem de forma obsessiva; 2º) análise do contexto em que aparecem; e, 3º) a apreensão das diferentes lições do mito e sua correlação com outros mitos.

Enfim, a mitocrítica evidencia num autor ou numa determinada obra não apenas os mitos diretivos, mas também suas transformações, rumo à uma preocupação sociohistórica-cultural. E, “quanto mais vasto for o terreno de informação, mais frutífera é a mitocrítica” (DURAND, 1996, p. 248), “e assim pede, como coroamento, uma mitanálise, que está para um momento cultural e para um dado conjunto social [...]” (MELLO, 1994, p. 48).

Da mitocrítica, então, surge a mitanálise, vista aqui como a mitodologia mais apropriada a esta pesquisa, mas sem descartar a mitocrítica, que se apresenta como “um método de análise científica dos mitos” (MELLO, 1994, p. 48), buscando apreender os grandes mitos que orientam os grupos históricos. A mitanálise nesta

---

<sup>19</sup> Esse texto pode ser oral, porém passível de ser escrito.

<sup>20</sup> Podem se manifestar de modo patente (explícito) ou latente (implícito).

tese se justifica por ser mais apropriada a uma pesquisa com largo espaço de tempo, como a que se desenvolve aqui e que analisa duas décadas - 1990 e 2000. Ademais, importante frisar que a mitanálise

[...] desloca os métodos da mitocrítica para um campo maior: o do aparelho, das instituições ou das práticas sociais; uma abordagem, portanto, que envolve todo o conteúdo antropológico de uma sociedade — não mais um texto mas um contexto social que envolve igualmente um reagrupamento de núcleos semânticos (MELLO, 1994, p. 48).

A mitanálise pressupõe que, em uma dada sociedade, há mitos patentes (tolerados e que circulam no meio social) e latentes (que não encontram meios simbólicos de expressão) e a dinâmica cultural permite inúmeras variações de mitos clássicos. Em vista disso, a mitanálise propõe desvendar esses mitos latentes e trazê-los para o nível patente, compreensível e com sentido social.

Os movimentos históricos são caracterizados por uma organização e reorganização de símbolos e mitos, por isso, de acordo com Mello (1994, p. 49):

A mitanálise requer o exame de todo um aparato social (arte, comportamento, produção institucional etc.), próprio de uma determinada cultura, delimitado por um largo período de tempo (em torno de um século), de onde é possível extrair os grandes esquemas míticos, responsáveis por ela. A mitanálise descobre a "alma de um grupo", de uma época, por detrás dos acontecimentos etnológicos, numa coerência significativa profunda.

Assim sendo, a mitanálise, implicando a mitocrítica<sup>21</sup>, será o cerne metodológico deste estudo, na medida em que os símbolos que emergem das imagens das capas de cadernos, enquanto artefato de pesquisa, terão sua localização histórico-temporal desde 1991 até 2010, em vistas de possibilitar uma investigação que acompanhe os símbolos na passagem do milênio. Para isso, inserida na mitodologia elencada até aqui, a noção de bacia semântica se faz pertinente e de necessário desenvolvimento.

O termo bacia semântica é utilizado como uma metáfora por Durand para perceber a lógica do mito.

A formação dessas 'bacias' segue um processo, mecânico desta vez, cujas seis etapas (cronologicamente irregulares) resolvemos caracterizar por outras metáforas potamológicas: escoamento – separação das águas – confluências – nome do rio – ordenamento das margens (conceptuais ou ideológicas) – e, por último, declínio: meandros e deltas (DURAND, 1996, p. 165).

---

<sup>21</sup> “[...] os domínios estudados pela Mitocrítica e pela Mitanálise interceptam-se, porquanto o texto analisado pela primeira emerge sempre num contexto que é domínio próprio da segunda” (ARAÚJO; SILVA, 2003, p. 350).

Uma bacia semântica tem um longo tempo histórico de análise de dados. Nesse tipo de análise é possível encontrar o mito diretor de determinado momento histórico, grupos e relações sociais, com suas repetições, desgastes e reapropriações.

O que procuramos dizer é que a função da *Mitocrítica* é a de revelar os *mitemas*, pertencentes simultaneamente ao criador e ao fundo arquetipal comum da humanidade, de dada obra literária e, por extensão, pedagógica ou histórica, enquanto que a função da *Mitanálise* é a de estudar a actuação das correntes mitogénicas, isto é, a presença de mitos diretores, configuradores dos fenômenos sociais (ARAÚJO; SILVA, 2003, p. 351).

Ou seja, a mitanálise visa detectar os traços míticos latentes ou difusos no período histórico que se propõe estudar, formando as bacias semânticas daquela época.

Para desenvolver a pesquisa aqui proposta, fundamentada na mitodologia durandiana, evidencio como se deu a recolha dos dados. Esse processo ocorreu entre os meses de abril e maio de 2016, momento em que realizei um levantamento das capas de cadernos que o acervo do HISALES possuía entre os anos de 1991 e 2010. Após isso, realizei a catalogação e o arquivamento digital dessas capas em ordem cronológica. Essas capas foram fotografadas em alta qualidade de imagem, permitindo clareza e similitude com a capa física, para que fosse observada e analisada no computador e permitisse ao leitor ver a imagem tal como ela é.

Para a análise de dados, as capas dos cadernos foram agrupadas em constelações – que são as homologias e aproximações simbólicas entre elas. Essas constelações são analisadas de acordo com a teoria elegida nesta pesquisa e com a metodologia descrita nos parágrafos anteriores.

Para justificar o uso das constelações de imagens, apresento os termos pregnância simbólica e constelação a fim de demonstrar como são aplicados nesta pesquisa. Porém, é importante explicar a definição de imagem na teoria durandiana e que é adotada aqui. Nesse caso, a imagem é algo além da figura estampada, pode ser uma palavra, por exemplo, que remete à uma imagem daquilo que se falou. Mais ainda, ao olhar as imagens das capas dos cadernos veem-se muitas imagens, mas a imagem que será analisada será aquela formada pela multiplicidade de imagens presentes e que será caracterizada como a constelação de imagens. Assim sendo:

- Pregnância simbólica: é a convergência entre as imagens semelhantes no seu simbolismo. “Os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um

mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (DURAND, 2002, p. 43);

- Constelação simbólica: é uma sentença (palavra ou frase) que designa a pregnância simbólica identificada.

A partir desse tipo de análise de fundo mitanalítico é que se pode encontrar a bacia semântica sobre a infância na virada do milênio, pois essa bacia semântica é uma metáfora (já trabalhada aqui) que serve para identificar regimes imaginários de uma determinada época (DURAND, 1996).

Mas, objetivamente, de que forma se deu a análise? A partir da reunião das capas de cadernos em constelações simbólicas, olhou-se para os símbolos pregnantes de forma específica em cada constelação, para, posteriormente, traçar a convergência simbólica baseada na teoria durandiana para fundamentar a tese.

Retomando a metáfora do bailado “bailado cosmogênico”, inspirada por Teles (1997, p. 33), os capítulos desta tese se organizaram em torno da metáfora musical, conforme a seguir.

- Primeiro, a introdução deste trabalho, escrita destas últimas folhas, sob o título e subtítulo:

## **1 NOTAS INTRODUTÓRIAS: por uma infância simbólico-cultural**

### **1.1 No movimento: Considerações Metodológicas**

- O segundo capítulo, no qual caminho pelos Estudos do Imaginário para fundamentar a tese:

### **2 O PRIMEIRO BAILE: os Estudos do Imaginário**

- O terceiro capítulo, no qual teorizo sobre a infância nas perspectivas que embasam a tese:

### **3 BAILANDO COM A INFÂNCIA: seu trajeto antropológico**

#### **3.1 PRIMEIROS PASSOS: Uma infância histórica e sociológica**

#### **3.2 APERFEIÇOANDO O PASSO: Uma infância mítico-simbólica**

#### **3.3 UM PASSO OUSADO: a infância simbólico-cultural**

- O quarto capítulo, no qual me dedico à olhar para as imagens das capas de cadernos sob a perspectiva simbólica, traçando uma análise densa sobre elas:

## **4 NO EMBALO SIMBÓLICO: as constelações da infância**

- E, por fim, o quinto capítulo, no qual realizo a convergência analítica, defendendo as características fundantes desta tese e finalizando este texto:

## **5 QUE BAILADO FOI ESSE? Convergência simbólico-cultural: considerações de uma tese**

### **5.1 Um bailado ininterrupto...**

A seguir, então, inicio o primeiro movimento de pesquisa, o primeiro bailado dessa tese, abordando a teoria mestra desse trabalho: os Estudos do Imaginário.

## 2 O PRIMEIRO BAILE: os Estudos do Imaginário

Neste capítulo, abordarei sobre os Estudos do Imaginário a fim de definir conceitos importantes que foram fundamentais para essa pesquisa. Para isso, Gilbert Durand<sup>22</sup> será referência a partir de algumas de suas obras: “*A Imaginação Simbólica*” (2000), “*Campos do Imaginário*” (1996) e “*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*” (2002).

Logo de início é importante enfatizar a confusão que é feita quando se trata de termos relativos ao imaginário. Falar que “é coisa do imaginário”<sup>23</sup> é aparentemente uma forma pejorativa que o senso comum utiliza para desvalorizar a imaginação (KUREK, 2009), sem se dar conta da importância fundamental dos processos imaginativos na formação do ser humano, pois é através dessa imaginação que se pode pensar e representar o mundo.

A imaginação é movida por símbolos – estes compreendidos como a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido abstrato. Durand (2000) define os domínios do simbolismo como sendo aquilo que é não-

---

<sup>22</sup> “Antropólogo e sociólogo francês (nasceu em Chambéry, Savoie (França), no dia 1 de maio de 1921 e morreu em Moye - Alta Saboia no dia 7 de dezembro de 2012). Agregado em Filosofia e Doutor em Letras (Docteur ès lettres), Gilbert Durand foi Professor titular universitário (Sociologia e Antropologia Cultural) da Universidade de Grenoble II, hoje Universidade Pierre Mendès France (França) desde 1970, tendo terminado a sua carreira como Professor emérito. Desde 1964 até ao ano 1988 foi membro do Círculo de Eranos (Ascona-Suíça), fundado em 1933 por Olga FrobeKapteyn para estudar, com o apoio de C. G. Jung e Rudolf Otto, os aspetos herméticos e simbólico-culturais da obra junguiana. Fundou em Grenoble (1966), com Léon Cellier e Paul Deschamps, o Centre de Recherche sur l’Imaginaire (C. R. I.) que continua até aos dias de hoje sediado na Universidade Stendhal (Grenoble – França) sob a direção de Philippe Walter. Pensador original e denso, Gilbert Durand começou por ser discípulo de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e, indiretamente, de Jung, abrindo-se, mais tarde, ao pensamento de Henry Corbin, Georges Dumézil, Claude Lévi-Strauss, Adolf Portmann, Stéphane Lupasco e também àquilo que designou pelo «novo espírito científico depois de Bachelard», que inclui nomes tão diversos como os de René Thom, Bernard d’Espagnat, Fritjof Capra, Gerald Holton ou Rupert Sheldrake” (ARAÚJO, 2013, p. 2).

<sup>23</sup> *Essas coisas do imaginário...* é o título de um capítulo de livro produzido por Deonir L. Kurek para o livro *Essas coisas do imaginário: diferentes abordagens sobre narrativas (auto)formadoras*, de sua organização, juntamente com Lúcia M. V. Peres e Edla Eggert, em 2009.

sensível (inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal), ou seja, coisas ausentes ou impossíveis de perceber. O símbolo possui o caráter de redundância, pois é através da repetição que sua inadequação se corrige e se completa. A redundância mítica é aquilo que vai possibilitar a convergência entre os símbolos e seus sentidos.

O referido autor traça quatro distinções: símbolos rituais, mitos, símbolos iconográficos e ícone. Símbolos rituais são aqueles que, através de gestos, dão uma significação ao corpo ou objetos que manipulam. Mitos são ideias ou imagens expressas de forma verbal, com repetição de certas relações, lógicas e linguísticas. Símbolos iconográficos são imagens que veiculam sentido, constituído por múltiplas redundâncias, possuindo um conteúdo para além do apresentado. E ícone é aquilo que instaura um sentido.

Após introduzir a noção de símbolo, Durand (2000) demonstra o desenvolvimento da ciência a partir de perspectivas que confundem o simbolismo e a imagem simbólica. Partindo do iconoclasmo, enquanto um movimento político-religioso contra a veneração de imagens e ícones religiosos, passando pelo cartesianismo, pelo positivismo e fazendo referência até mesmo ao aristotelismo e ao platonismo, Durand (2000) demonstra a forma como o simbolismo foi extinto da ciência. Para esclarecer, serão definidos os termos que parecem mais ricos a esse processo: cartesianismo e positivismo.

O cartesianismo foi um movimento teórico que buscava enfatizar o uso da razão. Considerava que a mente se encontrava totalmente separada do corpo físico e a sensação e a percepção da realidade eram pensadas como fontes de mentiras e ilusões, focando na metafísica como a única fonte da verdade. O cartesianismo, então, considerava um fenômeno ou conceito fora do cenário ou contexto em que aparecia.

Neste processo de construção de pontos de vista sobre a ciência, o positivismo defendia a ideia de que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento verdadeiro. Sendo assim, não consideravam os conhecimentos ligados às crenças e superstições ou qualquer outro que não poderia ser comprovado cientificamente. Seu método científico era baseado na observação dos fatos, logo, o que não se pode observar, não se pode comprovar e não se credita como ciência.

Apesar das diferentes épocas e diferentes abordagens, tanto o cartesianismo quanto o positivismo faziam parte de um movimento racionalista que teve como

consequência a extinção do simbolismo, pois tudo que estava ligado ao simbólico era considerado como ilusão e fator de erro científico.

Durand (2000, p. 20), então, define três estados de explicação positivista como estados da extinção simbólica:

[...] o Ocidente sempre opôs aos três critérios precedentes elementos pedagógicos violentamente antagônicos: à presença epifânica da transcendência as Igrejas irão opor dogmas e clericalismos; ao pensamento indirecto os pragmatismos irão opor o pensamento directo, o 'conceito' – quando não é o 'preceito' – e, finalmente, face à imaginação compreensiva, 'mestra do erro e da falsidade', a ciência levantará longas sucessões de razões da explicação semiológica, assimilando aliás estas últimas e longas sucessões de 'factos' da explicação positivista.

Durand (2000) traz um contraponto importante, enfatizando que as ideias defendidas, tanto pelo cartesianismo quanto pelo positivismo, têm a pretensão de ser universal, enfatizando que o mesmo não ocorre com as imagens, pois estão associadas a um acontecimento, a uma situação histórica. Por isso, então, uma imagem simbólica necessita ser revivida, pois o símbolo e a imagem são “ameaçados pelo regionalismo do significado” (DURAND, 2000, p. 29), ou seja, tem um reconhecimento social, correndo o risco de reduzir o símbolo ao seu poder sociológico.

A partir da demonstração das perspectivas teóricas que maculam o simbolismo, Durand (2000) demonstra que as ciências que redescobriram as imagens tenderam a reduzi-las a um simbolismo sem mistério – as hermenêuticas redutoras. Ele cita dois grandes estudiosos: Freud e Lévi-Strauss. Freud levou a redução do simbolismo a uma pura representação associativa com o Complexo de Édipo – a imagem se reduz a um reflexo do órgão sexual e o simbolizante e o simbolizado se confundem. À esta redução Freud chama de símbolo invertido. Como uma forma de superar esse equívoco freudiano, a antropologia cultural relativiza os símbolos de acordo com a cultura, localizada no espaço e tempo. Assim sendo, o Complexo de Édipo se desfaz, pois aquilo que era caracterizado assim por Freud em determinada cultura, em outras culturas é concebido de forma diferente. Com a antropologia e com Lévi-Strauss, o estruturalismo surge como uma forma de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o ao seu significado e não aos sentidos que pode ter (DURAND, 2000).

Definidas as hermenêuticas redutoras, Durand (2000) avança para as hermenêuticas instauradoras, mostrando o quadro conceitual que formou o seu

conceito de símbolo. Para isso, ele utilizou Ernst Cassirer, Jung e Bachelard. De Cassirer, Durand utiliza a noção de carga simbólica. De Jung, signo-sintoma e símbolo-arquétipo. E de Bachelard, o consciente poético, a fantasia. A partir disso, o referido autor mostra os níveis de sentido e a convergência destas hermenêuticas. Citando Durand (2000, p. 74):

Nesta breve exposição, só podemos resumir as nossas conclusões, conclusões que se ordenam num triplo plano: em primeiro lugar, o de uma teoria geral do imaginário concebido como uma função geral de equilíbrio antropológico, em seguida o dos níveis formadores das imagens simbólicas, estas últimas formando-se e informando-se em todos os sectores e em todos os ambientes da atividade humana, finalmente a generalização tanto estática como dinâmica da virtude de imaginação que conduz a uma metodologia que já é uma ética e que desenha uma metafísica de que iremos ocupar-nos na última parte deste trabalho, mas que desde já, pela própria generalização do seu ponto de aplicação, implica a convergência dos métodos, a convergência das hermenêuticas.

Após demonstrar que a convergência das hermenêuticas redutoras e instauradoras só tem a colaborar para a compreensão do simbolismo, Durand (2000) demonstra que abordar o símbolo é se encontrar com uma ambiguidade fundamental, pois o símbolo possui um duplo sentido: um concreto, preciso; o outro alusivo e figurado. Bem como a classificação dos símbolos revela regimes antagônicos. É essa essência dialética que confere a riqueza do símbolo para este estudo e se confirma como (re)estabelecedor do equilíbrio em quatro setores: 1º) equilíbrio vital; 2º) equilíbrio psicossocial; 3º) equilíbrio antropológico; e, 4º) “o símbolo erige finalmente, face à entropia positiva do universo, o domínio do valor supremo e equilibra o universo que passa, por um Ser que não passa, ao qual pertence a eterna Infância, a eterna aurora, e desemboca então numa teofania” (DURAND, 2000, p. 98).

Com isso, Durand (2000), ainda na mesma obra, finaliza dizendo que sua intenção não é especializar o leitor nas hermenêuticas, mas sim mostrar que a imaginação simbólica de que fala pode ser iniciadora de um humanismo aberto, de um humanismo de amanhã. Ou seja, a imaginação simbólica se funde com o desenvolvimento da cultura humana. E Durand (2000) incita o leitor a tornar-se um sonhador de poemas e de mitos, produzindo uma ciência com consciência, com afirmação mítica, caso contrário, a civilização humana declinaria.

Os referidos símbolos, de certa forma, são encontrados em mitos, são a expressão de algum sentido contido nestes e são, ainda, a materialização mítica.

Para Durand (1996, p. 42), “o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa” e assim como pode ser um modo de conhecer uma cultura, o mito também pode ser um modo de conservá-la, pois ele “organiza homologicamente um sistema de pensamentos e de sentimentos, ele é cosmologia, teologia e filosofia pré-lógicas” (DURAND, 1996, p. 45). O mito possui um aspecto de redundância, ou seja, a repetição dos elementos simbólicos é que vai conferir força ao mito de determinada cultura. Pois estes símbolos se revestem de sentidos diferentes ou similares em outras culturas, mas são redundantes e repetitivos.

Tendo em vista que o símbolo é de extrema importância para esta pesquisa, ainda será tratado sobre suas características, mesmo que pareça repetitivo, pois o universo do símbolo é de extrema importância para a análise desta pesquisa. Isso porque são os símbolos que emergem nas imagens das capas de cadernos que apresentam a infância das décadas de 1990 e 2000, conforme será visto mais adiante.

Definir símbolo não é algo fácil, talvez nem seja possível, tendo em vista sua plurivocidade constitutiva. Mas as características abordadas anteriormente e que serão abordadas a seguir são importantes para compreender o universo simbólico do imaginário.

O símbolo, como já se viu, é plural, indireto e impossível de apreender em sua totalidade. É algo que estabelece sentido e é expressivo. Durand (1996) estabeleceu três dimensões do símbolo durante seus 20 anos de pesquisa: mecânica, genética e mitológica.

Na dimensão mecânica, ele refere-se às primeiras pesquisas sobre o símbolo, onde surgiram noções que definiram um “aparelho simbólico” (DURAND, 1996, p. 75) semelhante ao aparelho psíquico de Freud. Este aparelho simbólico divide-se em três categorias: esquema, arquétipos e sintema. O esquema caracteriza-se como verbal, como ação e expressão corporal e é “o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*” (DURAND, 1996, p. 75). Os arquétipos são as imagens primeiras e universais à espécie, de caráter coletivo e inato, são o “local do aparelho simbólico a que se pode chamar ‘símbolo’ *strictu sensu*” (DURAND, 1996, p. 76) e são, também, a representação do esquema, bem como constituem a junção entre o imaginário e os processos de racionalização. E o sintema é quando o símbolo se embrenha tanto nas particularidades culturais que perde seu caráter de

plurivocidade – é quando seu significante se desliga de seu significado ou seus sentidos literal e figurativo dissociam-se.

A dimensão genética do símbolo refere-se à formação do símbolo na mente humana, pois o gênio humano é o conjunto de formas simbólicas diversificadas. Logo, o universo simbólico constitui o universo humano e vice-versa. Essa dimensão compreende o progresso da consciência numa genética do símbolo, desde o surgimento de complexos de sinais nos animais, passando pelo imaginário reprimido e estereotipado da criança humana e, até mesmo, pelo imaginário mutilado do doente mental. “Seja como for, é no *homo sapiens* que desabrocha, totalmente, o processo do pensamento mediato, de delimitação através de um ‘signo’ dos diversos campos de significação. Porém, esta simbolização faz-se gradualmente” (DURAND, 1996, p. 80). É com o desenvolvimento desta dimensão simbólica na mente humana que surge o atlas do imaginário.

É com a arte, a filosofia e a religião [...] que a consciência simbólica atinge o seu nível mais elevado de funcionamento. A obra de arte, o sistema filosófico, o sistema religioso [...] constituem paradigmas de alta frequência simbólica. Tal significa que as figuras que eles veiculam e de que são tecidos, podem ser, inesgotavelmente, ‘retomadas’ [...], ‘interpretadas’, traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote (DURAND, 1996, p. 81).

Surge aí a mitologia como um “aperfeiçoamento exemplar da gênese do símbolo” (DURAND, 1996, p. 81). E tem-se, então, a terceira dimensão do símbolo: o mito enquanto um potente diferencial para compreender a dinâmica do símbolo, baseado nas culturas que são cruciais para eleger a genética do aparelho simbólico humano. O mito é uma narrativa simbólica, assentado no conhecimento indireto como forma de se comunicar, sob o viés de uma hermenêutica instauradora. É, também, a palavra antes de ser escrita, “é o discurso último onde se forma a tensão antagonista fundamental a todo o discurso, ou seja, a todo o ‘desenvolvimento’ do sentido” (DURAND, 1996, p. 83). O mito, enquanto uma “disseminação diacrônica de sequências (mitemas) e de símbolos” (DURAND, 1996, p. 85), reside sua força na pregnância simbólica que carrega. E quando Durand (1996) afirma que o mito constitui uma dimensão do símbolo, quer dizer que é através do mito que papéis históricos são distribuídos, bem como estabelece o “momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma idade da vida” (DURAND, 1996, p. 87) – ou ao fato de os mitos servirem para estabelecer ou manter o real (questão referida

anteriormente). O mito como narrativa simbólica e antropológica é um referencial para compreender a história:

Ora é o mito que é o referencial último a partir do qual a história se compreende, a partir do qual o 'mister de historiador' é possível e não o inverso. O mito vai ao encontro da história, atesta-a e legitima-a, tal como o Antigo Testamento e as suas 'figuras' garantem a autenticidade histórica do Messias para um cristão. Sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível. Sem a expectativa messiânica – que é mítica – não há Jesus Cristo [...] (DURAND, 1996, p. 87).

Sendo o mito esse referencial último, seu tempo cronológico e histórico não é referido pelos símbolos, mas sim um aparecimento nesse tempo que constitui suas significações.

O trajeto de formação dos símbolos em suas diferentes dimensões associa-se ao trajeto antropológico preconizado por Durand (2002). Compreendendo a imaginação simbólica e o universo do símbolo e suas dimensões, apresenta-se agora as características estruturantes do imaginário para Durand (2002), iniciando pela compreensão do trajeto antropológico do homem, como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41).

Esse trajeto antropológico caracteriza a representação do objeto assimilado e modelado pelas pulsões do sujeito. Ou, então, pode ser compreendido como o trajeto que molda o indivíduo em relação ao seu meio social e vice-versa. É no trajeto antropológico do ser humano que se encontram suas representações, seus símbolos e mitos e é apenas em relação a esse trajeto que podem ser compreendidos. O trajeto antropológico funda e estrutura uma arquetipologia geral do imaginário, bem como é a base para a compreensão do ser humano no nível do imaginário e do simbolismo.

A partir da noção de trajeto antropológico, Durand (2002) enuncia as estruturas antropológicas do imaginário. A ideia de estrutura, para ele, não implica um fechamento teórico, mas um “dinamismo transformador” (DURAND, 2002, p. 63), ou seja, a ideia de estrutura implica uma dinâmica sujeita a transformações, que servem para classificar, mas também para modificar o imaginário.

De momento, contentemo-nos em definir uma estrutura como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral que chamaremos Regime (DURAND, 2002, p. 64).

O “regime” é uma bipartição que Durand (2002) faz das estruturas do imaginário a partir de três dominantes reflexas do ser humano, assim dispostas:

1ª) dominante postural: “exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes” (DURAND, 2002, p. 54);

2ª) dominante digestiva: “implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento” (DURAND, 2002, p. 54);

3ª) dominante copulativa: “projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual” (DURAND, 2002, p. 54-55).

A partir da tripartição gestual, tem-se a bipartição estrutural em regimes noturno e diurno. Nas palavras de Durand (2002, p. 58):

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

Cada regime, partindo das dominantes gestuais, possui sua própria estrutura e carrega uma classificação simbólica própria. Ao regime diurno, Durand (2002) atribui uma estrutura esquizomórfica do imaginário, com os símbolos teriomórficos, nictomórficos, catamórficos, ascensionais, espetaculares e diaréticos. Ao regime noturno, Durand (2002) atribui duas estruturas: místicas e sintéticas. As estruturas místicas com os símbolos da inversão e da intimidade e as estruturas sintéticas com os símbolos cíclicos e rítmicos. Como enunciado acima, essas estruturas são dinâmicas, possibilitando que os símbolos se transformem e sejam classificados em mais de uma estrutura ou regime – são as polaridades do símbolo. Apresento, a seguir, um esquema representando as dominantes, os regimes, as estruturas e os símbolos, de forma a demonstrar o funcionamento dessa estrutura do imaginário a que Durand (2002) se refere. Seguido a esse esquema, algumas considerações sobre a tipologia simbólica que o referido autor elaborou.

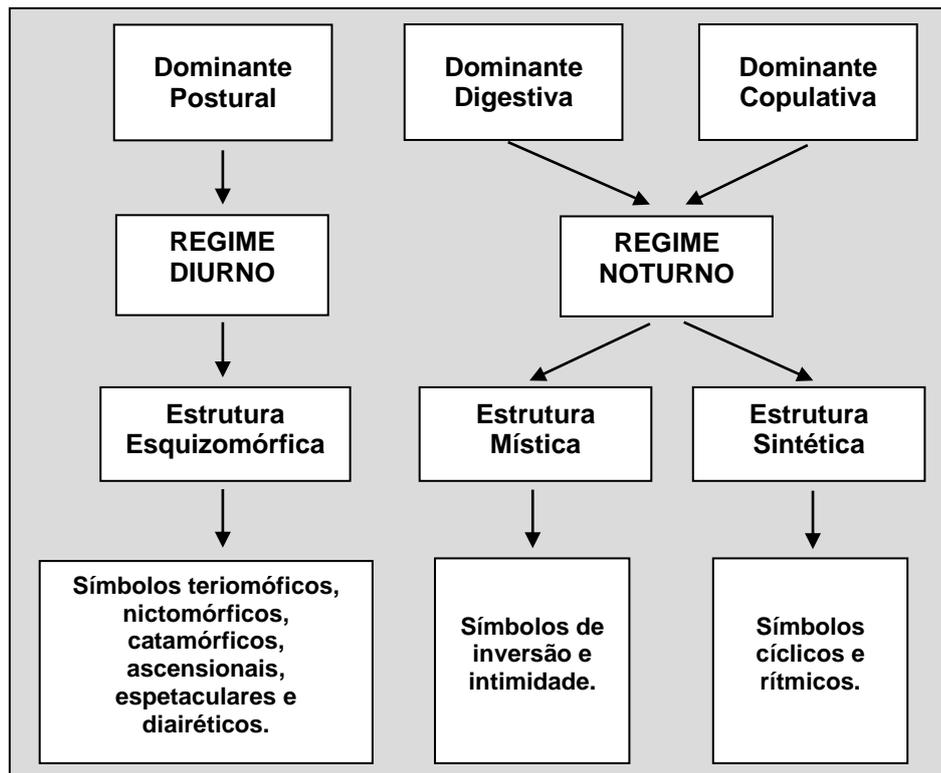


Figura 1 – Esquemática das Estruturas do Imaginário  
Fonte: Elaborado pela autora.

O regime diurno, então, se caracteriza como aquele regime da antítese, da oposição, ele divide o universo em opostos. Está ligado às matérias luminosas, visuais e às técnicas de separação e purificação. Tem como verbos dividir, separar e lutar. Seus arquétipos são as armas. E visa uma ascensão em busca do poder.

Já o regime noturno traz a inversão dos valores simbólicos, com a função de unir e harmonizar, dividir e reinar. Enquanto o regime diurno visa uma ascensão em busca do poder, o regime noturno se caracteriza como uma descida interior em busca do conhecimento.

Abaixo constam algumas considerações sobre cada estrutura que formam os regimes.

- Estrutura esquizomórfica: é a vitória sobre o destino e a morte e possui seis grandes constelações de imagens:
  - Símbolos teriomórficos: animalidade, caos, fuga do tempo;
  - Símbolos nictomórficos: noite, escuridão, trevas, água escura;
  - Símbolos catamórficos: queda, medo, dor, vertigem, castigo;
  - Símbolos ascensionais: elevação, verticalidade, asa, angelismo, soberania uraniana (gigantismo e potência);
  - Símbolos espetaculares: visão, luz e sol, olho e verbo;

- Símbolos diairéticos: divisão, separação (bem e mal), armas do herói (poder e pureza), armas espirituais (batismos, purificações), espada, fogo, tocha, água, ar.
- Estrutura mística: relacionada à construção de uma harmonia, união, intimidade, quietude e eufemização.
  - Símbolos de inversão: eufemismo, encaixamento e redobrimento (assimilar e engolir), noite (paz, repouso, reunião, comunhão), mater e matéria (mãe, matéria, terra, mãe-terra, pátria, pátria-mãe);
  - Símbolos de intimidade: túmulo e repouso (berço, lar), moradia e taça (caverna, casa), alimentos e substâncias (leite, mel, bebidas sagradas, cachaça, sal).
- Estrutura sintética: o tempo se torna positivo, estrutura ligada ao movimento cíclico do destino.
  - Símbolos cíclicos e rítmicos: morte como um recomeço, renascimento, reequilibração dos contrários, mito do progresso, ciclo lunar, andrógino, espiral (permanência e movimento), serpente, tecnologia do ciclo (fuso, roca, tecido, corrente, trama, roda, carruagem), sentido da árvore (vertical, cíclica, progressista, símbolo de vida).

Essa estrutura que Durand (2002) define permite compreender os regimes de imagens apresentados pelos símbolos que emergem das imagens das capas de cadernos, pois os Estudos do Imaginário permitem olhar o universo social e íntimo sobre a ótica do simbolismo e da arquetipologia. Nessa tese, a infância é pensada e ancorada nessa perspectiva.

No próximo capítulo, dissertarei sobre a infância, deixando as constelações simbólicas das imagens encontradas nas capas de cadernos para a análise dos dados que acontece posteriormente.

### **3 BAILANDO COM A INFÂNCIA: seu trajeto antropológico**

Após compreender o universo da Antropologia do Imaginário descrito no capítulo anterior e evidenciar as considerações durandianas sobre o símbolo, buscase agora olhar para o grupo social da infância sob as perspectivas históricas e sociológicas, para depois explorar o viés mítico e simbólico.

Dessa forma, este capítulo está estruturado em três partes. Na primeira, exploro a infância sobre a perspectiva etimológica, histórica e sociológica. Na segunda parte, enfatizo a perspectiva mítica e simbólica sobre a infância. E na terceira parte defino aquilo que estou chamando nesta tese de infância simbólico-cultural. Essa divisão se justifica em função da percepção de que a perspectiva trabalhada na segunda parte contém as prerrogativas da primeira, de forma implícita, criando a perspectiva que defendo na terceira parte. E, também, porque o trajeto antropológico do ser humano se dá por diferentes intimações, possui diferentes representações<sup>24</sup> e aqui serão trabalhadas as representações históricas e sociológicas, para depois dar destaque especial às representações míticas e simbólicas sobre a infância.

#### **3.1 PRIMEIROS PASSOS: Uma infância histórica e sociológica**

A tese que aqui proponho possui duas vertentes: o imaginário e a infância. Nesse ínterim, das imagens emergem símbolos reveladores de um universo micro e macrossocial de uma infância simbólico-cultural.

Anteriormente explanei sobre o imaginário a partir de sua referência mestra – Gilbert Durand. Aqui pretendo explorar a vertente da infância, passando por algumas

---

<sup>24</sup> Representação aqui é vista no sentido durandiano, pois o símbolo é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido abstrato. Ou seja, o símbolo também é uma representação.

perspectivas (etimológica, histórica e sociológica<sup>25</sup>) até chegar à perspectiva mítica e simbólica.

Etimologicamente, a palavra infância vem do latim *in-fans*: aquele que não fala. Com isso, a infância, desde o princípio, é inserida numa perspectiva da idade do não – não-adulto, não-capaz, não-completo, não-razão, não-trabalho, não-infância (SARMENTO, 2005). Essa marca da negatividade na infância teve consequências até mesmo na criação da escola, pois às crianças era necessário dar racionalidade, dominá-las segundo o modo vigente dos adultos. O que se esqueceu foi que essas crianças tinham sua forma racional que deveria ser respeitada e levada em conta. Assim, as crianças também eram consideradas como à parte no consumo, no trabalho e até mesmo na história. O que algumas áreas de pesquisa, como a sociologia da infância de Manuel Sarmiento (2005) e William Corsaro (2011), tentam mostrar é exatamente o lugar que a infância ocupa em um mundo feito pelos e para os adultos. Além da sociologia, questões como essas se confirmam em muitas referências históricas.

Para pensar a infância e as crianças historicamente no Brasil, aqui será referência Mary Del Priore (2015, p. 8-9), que inicialmente esclarece a existência de dois mundos da infância: o ideal e o real:

Para começar, a história sobre a criança feita no Brasil, assim como no resto do mundo, vem mostrando que existe uma enorme distância entre o mundo infantil descrito pelas organizações internacionais, pelas não-governamentais e pelas autoridades, daquele do qual a criança encontra-se cotidianamente imersa. O mundo que a “criança deveria ser” ou “ter” é diferente daquele onde ela vive, ou no mais das vezes sobrevive. O primeiro é feito de expressões como “a criança precisa”, “ela deve”, “seria oportuno que”, “vamos nos engajar em que”, até o irônico “vamos torcer para”. No segundo, as crianças são enfaticamente orientadas para o trabalho, para o ensino, para o adestramento físico e moral, sobrando-lhes pouco tempo para a imagem que normalmente a ela está associada: do riso e da brincadeira. No primeiro, habita a imagem ideal da criança feliz, carregando todos os artefatos possíveis de identificá-la numa sociedade de consumo: brinquedos eletrônicos e passagem para a Disneylândia. No segundo, o real, vemos acumularem-se informações sobre a barbárie constantemente perpetrada contra a criança, barbárie esta materializada nos números sobre o trabalho infantil, sobre a exploração sexual de crianças de ambos os sexos, no uso imundo que o tráfico de drogas faz dos menores carentes, entre outros. Privilégio do Brasil? Não!

No Brasil, a escolarização começou com os jesuítas no início da colonização, instalando um ensino público precário desde seu começo. No século XIX, a

---

<sup>25</sup> Essas perspectivas nessa ordem se justificam ao se mostrarem coerentes uma com a outra. Pois ao começar com a perspectiva histórica sobre a infância, houve a necessidade de retomar a perspectiva sociológica estudada, pesquisada e publicada em outro trabalho (BORDIN, 2014). Essas duas perspectivas iniciais basearam a ideia de infância que os Estudos do Imaginário trabalham ao final deste capítulo, pois a ideia é de que se passe dessa vertente teórica patente para uma vertente teórica latente, que mostre aquilo que histórica e sociologicamente é difícil de se observar.

alternativa para crianças pobres era serem transformadas em seres úteis e produtivos, enquanto as crianças da elite eram ensinadas por professores particulares – mesmo no final deste século, a melhor escola para crianças pobres era o trabalho infantil (DEL PRIORE, 2015).

Além disso, a história do Brasil traz relatos de terrível sofrimento e violência sofridos pelas crianças. Há relatos de naufrágios que retratam separações entre mães e filhos, bem como testamentos feitos por mães jovens, nos quais aparecem a extrema preocupação com o destino de seus filhos. Mas apesar do sofrimento e violência retratados, inúmeros viajantes estrangeiros descreviam o zelo com que as crianças pobres eram tratadas por seus pais. “As cartas desesperadas de mães, mesmo as escravas analfabetas, tentando impedir que seus rebentos partissem para a Guerra do Paraguai, sublinhavam a dependência e os sentimentos que se estabeleciam entre umas e outros” (DEL PRIORE, 2015, p. 11).

A sociedade brasileira começou com uma grande dicotomia de classes que se revelam na disputa de poderes entre adultos e crianças, como exemplo, na sociedade escravista, a criança branca mandava e o adulto negro obedecia. A dicotomia também se dava entre os pares, pois enquanto a criança branca estudava, a criança negra trabalhava. Mesmo com a abolição da escravatura, as crianças negras das senzalas continuaram a trabalhar nas grandes fazendas, quando não migraram com seus pais para as cidades e constituíram o que hoje são as grandes favelas – marcando mais uma dicotomia social que diferenciava brancos e negros. Em São Paulo, por exemplo, essas crianças negras que enchiam as ruas eram denominadas “vagabundas” ou “pivettes” e “hoje, quando interrogados pelo serviço social do Estado, dizem com suas palavras o que já sabemos desde o início do século: a rua é um meio de vida” (DEL PRIORE, 2015, p. 13). As imagens das capas de cadernos que são utilizadas para a análise de dados dessa tese também demonstram essa questão étnica, pois aparecem muitas figuras humanas, mas todas brancas, sem a representação de nenhum negro. Não será realizado o debate sobre etnicidade e educação, mas é importante frisar essas questões que a história mostra e também aparecem nos artefatos dessa pesquisa.

Com a entrada maciça dos imigrantes e a crescente industrialização, uma nova figura infantil surgiu: as crianças no trabalho fabril – substitutos mais baratos para o trabalho escravo, que eram “[...] empurrados pela miséria e pela ausência de um Estado que se empenhasse em sua educação, [e passavam] 11 horas em frente

às máquinas de tecelagem, tendo apenas vinte minutos de ‘descanso’” (DEL PRIORE, 2015, p. 13).

Uma diferença crucial apontada por Del Priore (2015) entre a história da criança do Brasil e a do estrangeiro é de que, no primeiro caso, a história não se distingue daquela dos adultos. Pelo contrário, a criança foi feita à sombra do adulto.

O que restou da voz dos pequenos? O desenho das fardas com que lutaram contra o inimigo, carregando pólvora para as canhoneiras brasileiras na Guerra do Paraguai; as fotografias tiradas quando da passagem de um ‘photographo’ pelas extensas fazendas de café; o registro de suas brincadeiras severamente punidas entre as máquinas de tecelagem; as fugas da Febem. Não há, contudo, dúvida de que muitas vezes o ‘não registrado’ mal-estar das crianças ante os adultos obrigou os últimos a repensar suas relações de responsabilidade para com a infância, originando uma nova consciência sobre os pequenos, que se já não é hoje generalizada, já mobiliza grande parcela da população brasileira (DEL PRIORE, 2015, p.14).

Essa sombra do adulto também se dá na escolha dos cadernos infantis, seja ao comprá-los, seja ao escolher suas capas. E com a citação acima também é possível perceber o efeito etimológico da origem latina da palavra infância – o efeito da negatividade. Negatividade porque às crianças brasileiras foi negada, por exemplo, a igualdade de direitos escolares, a voz perante as adversidades, a escolaridade a todas as classes sociais, bem como as peculiaridades etárias que garantissem tratamento e condições diferentes dos adultos. Do outro lado da moeda, não foi negada a exploração do trabalho infantil, seja durante a escravidão e depois da abolição desta, o trabalho infantil sempre foi característico das crianças brasileiras, bem como, desde a colonização, as crianças foram objeto de sofrimento e maus-tratos.

A história das crianças brasileiras se constituiu desde uma história trágico-marítima nas embarcações vindas de Portugal, passando pelo ensino jesuíta, pela criança escrava, pela criança livre entre o Brasil Colônia e Império, por uma criança esquecida nas ruas e instituições, como orfanatos, ou por uma criança de elite protegida durante o Império, pelas crianças aprendizes de guerra, pela criança de/na rua, pela criança operária, pelas crianças perdidas, pelas crianças indígenas, pelas crianças carentes, pelas políticas públicas para as crianças, pela criança trabalhadora, mas também pela criança que brinca apesar de suas adversidades. Essas características aparecem nas imagens das capas de cadernos através da simbologia de suas imagens. Destaca-se que também mostram brinquedos e

brincadeiras, impulsionando a criatividade para as crianças.

Porque brincar, mesmo que seja na guerra, é a forma que as crianças encontram de “conseguir criar um mundo outro, nas condições da mais dura adversidade, através do jogo e da ficção de uma existência onde até o horror aparece transmutado em projecção imaginária de uma realidade alternativa” (SARMENTO, 2003, p. 1).

A história da infância retratada por Del Priore (2015) tem suas consequências sociais presentes até os dias de hoje. Buscando visibilizar esses problemas, sociólogos brasileiros, como José de Souza Martins (1993) e Florestan Fernandes (2004), realizaram os primeiros estudos sociológicos no Brasil tendo a criança como um foco de pesquisa.

Florestan Fernandes, em seu estudo sobre “As Trocinhas do Bom Retiro” em meados dos anos 1940, publicado em 1979 e republicado em 2004, buscou registrar elementos constitutivos das culturas infantis, considerando a criança como participante ativo da vida social. Tendo isso em vista, ele observou, registrou e analisou o processo de socialização das crianças, seus modos de construir os espaços de sociabilidade e as características destas práticas sociais que constituem as culturas infantis, âmbito dos artefatos que serão utilizados na análise.

Estudos anteriores a esse estavam mais focados em elaborar diagnósticos sobre a infância pobre no Brasil, evidenciando interesse dos adultos e justificando suas ações, e menos interessados em conhecer a vida das crianças fora de suas esferas de poder – na rua, sozinhas, com amigos, interagindo, brincando, conversando e formando culturas infantis. Nesse aspecto, Fernandes (1979; 2004) revirou a posição das pesquisas vigentes até então, pois se colocou junto às crianças para observá-las, evitando conclusões feitas com discussões realizadas apenas entre adultos (BORDIN, 2014, p. 27).

Uma observação importante sobre esse estudo pioneiro no Brasil é sobre a utilização do termo cultura infantil. Fernandes (2004) assemelhava-o ao folclore infantil e, por este estar inserido na cultura geral, era considerado uma subcultura. Porém, apesar de ser uma subcultura, por vezes o autor destacou os “imatuross” (maneira como se referia às crianças) como também elaborando os elementos próprios de sua cultura. Essa forma de tratar as culturas infantis e as crianças também é um reflexo da dificuldade encontrada pela sociologia para pesquisar a infância.

José de Souza Martins, já na década de 1990, considerou a criança como testemunha da história e portadora de uma crítica social, justificando focar a

pesquisa na fala das crianças:

[...] a tendência é o cientista social interessar-se por informantes que estão no centro dos acontecimentos, que têm um certo domínio das ocorrências, que têm, supostamente, uma visão mais ampla das coisas, que são os arquitetos da cena e da encenação social. [...] O pesquisador quase sempre pressupõe e descarta, no grupo que estuda, uma parcela de seres humanos silenciosos, os que não falam (MARTINS, 1993, p. 53-54).

Com isso, este autor virou o foco de sua pesquisa dos adultos, considerados participantes ativos da vida social, para as crianças, testemunhas mudas dos problemas sociais – mudas porque não lhes era permitido falar. E mais, onde falavam homens e adultos, hoje também falam as mulheres e as crianças. Para isso, os depoimentos escritos das crianças foram fundamentais e significativos para despertar suas vozes. “As crianças se mostraram em complexa interação com os problemas sociais dos adultos, atravessando fronteiras invisíveis ao tratarem tema que até então só tinha relevância na fala dos adultos” (BORDIN, 2014, p. 30).

Com estes estudos no Brasil<sup>26</sup>, a criança passa a ser considerada

[...] como uma testemunha da história, [...], mas acrescentamos ainda que a ideia de criança se configurou como uma testemunha sem voz da história, ao qual a sociologia – e outras disciplinas preocupadas com o lugar das crianças e da infância na sociedade contemporânea<sup>27</sup> – busca escutar atenciosamente e dar voz (BORDIN, 2014, p. 31).

Enquanto testemunhas da história, as crianças e suas culturas produzem artefatos que representam sua trajetória. Esses artefatos podem e devem ser investigados pelas diferentes ciências que se preocupam em estudar a infância. Neste caso, as capas de cadernos são artefatos culturais da infância e de suas imagens emergem símbolos que são objeto de análise desse estudo, a partir da perspectiva simbólica dos Estudos do Imaginário.

Ainda no âmbito da sociologia da infância, em Portugal se tem as pesquisas de Manuel Jacinto Sarmiento e nos Estados Unidos se tem o pesquisador William Corsaro. São citados aqui, pois são referências importantes para pensar as crianças e a infância em um contexto cultural e social, focando nas culturas de pares ou nas

<sup>26</sup> “Novos estudos têm sido feitos no âmbito da sociologia da infância no Brasil. Alguns desses estudos foram reunidos por Ana Goulart de Faria e Daniela Finco no livro ‘Sociologia da Infância no Brasil’, publicado em 2011. Nele, as autoras procuram demonstrar a visibilidade que as crianças vêm ganhando atualmente nas pesquisas no âmbito das ciências sociais. Os artigos reunidos partem do pressuposto de que as crianças pensam e imaginam. Discutem uma noção de infância ‘que pressupõe sua trajetória enquanto criança histórica, social, política e cultural’ (FARIA; FINCO, 2011, p. 1). O livro citado pretendeu contribuir para a sociologia da infância enquanto um campo disciplinar e também explorar a diversidade das crianças brasileiras” (BORDIN, 2014, p. 31).

<sup>27</sup> Como também é possível perceber com o estudo de Del Priore (2015), relatado anteriormente.

culturas infantis o desenvolvimento de seus estudos. Destaca-se a importância destes dois autores, pois as culturas infantis são a base em que foram localizados os artefatos que são investigados nesta pesquisa: as capas de cadernos, enfatizando-se as imagens que as constituem.

Enquanto Corsaro (2011) está mais centrado nas ações coletivas, Sarmiento (2003) centra sua perspectiva principalmente na tensão geracional como um propensor para a criação dos mundos culturais infantis. O que não exclui as duas abordagens. Corsaro (2011) fala sobre a constante interação entre as crianças e o mundo adulto e a influência que um possui sobre o outro, enquanto Sarmiento (2002; 2003) situa as culturas da infância como um elemento distintivo da categoria geracional [...] (BORDIN, 2014, p. 38).

Então, a base da teoria de Sarmiento são as culturas infantis, definidas como “a capacidade das crianças em construir de forma sistematizada modos de significação do mundo e de ação intencional, que são distintos dos modos adultos de significação e ação” (SARMENTO, 2003, p. 3-4).

Algumas características das culturas da infância são importantes: se produzem e reproduzem socialmente, são constituídas e reconstituídas por processos históricos e se criam na relação intergeracional entre adultos e crianças. Não se pode deixar de lado o fato de que a infância, enquanto um grupo geracional, é uma categoria estrutural presente em todas as sociedades – o que muda são seus membros, as crianças. Mas apesar disso, conforme Sarmiento (2003), existe uma pluralidade nos modos de ser criança:

A pluralização do conceito significa que as formas e conteúdos das culturas infantis são produzidas numa relação de interdependência com culturas sociais atravessadas por relações de classe, de gênero e de proveniência étnica, que impedem definitivamente a fixação num sistema coerente único dos modos de significação e ação infantil. Não obstante, a ‘marca’ da geração torna-se patente em todas as culturas infantis como denominador comum, traço distintivo que se inscreve nos elementos simbólicos e materiais para além de toda a heterogeneidade, assinalando lugar da infância na produção cultural (SARMENTO, 2003, p. 4).

Além de uma infância plural, Sarmiento (2002, 2003) define a interatividade, a ludicidade, a fantasia do real ou jogo simbólico e a reiteração como sendo eixos estruturantes das culturas da infância. A interatividade porque é no processo interativo entre as crianças que elas são capazes de se apropriar do mundo em que vivem, reinventá-lo e reproduzi-lo de acordo com suas necessidades e desejos. A ludicidade porque esta se faz fundamental para a interação das crianças nos momentos de brincadeiras e jogos. A fantasia do real ou jogo simbólico porque são fundacionais do modo de inteligibilidade das crianças, pois as crianças transpõem

imaginariamente situações, pessoas, objetos ou acontecimentos, constituindo a especificidade dos mundos infantis, também sendo elemento fundamental na capacidade de resistência que as crianças possuem frente a situações dolorosas. E a reiteração porque possibilita compreender esse processo de fantasiar o real, “pois a criança possui a capacidade de se transportar no tempo sem deixar de ser ela mesma, bem como a possibilidade de começar tudo de novo. A criança é situada em um tempo não-literal e não-linear” (BORDIN, 2014, p. 40), em um tempo que possui a habilidade de ser reiniciado e recriado sempre que a criança achar necessário, através de elementos fantasiosos e simbólicos.

Corsaro (2011) também se refere ao simbolismo. Mas antes, é preciso definir um termo-chave para sua teoria: cultura de pares. “[...] o termo ‘pares’ significa um grupo de crianças que passa seu tempo junto quase todos os dias. Para ele, as culturas de pares são produzidas a partir do momento em que as crianças começam a interagir em outros locais (além de suas casas)” (BORDIN, 2014, p. 35). E ainda, as culturas de pares são “produções coletivas, inovadoras e criativas” (CORSARO, 2011, p. 39). “As culturas de pares tecem-se numa teia de conhecimentos culturais e institucionais onde as crianças se integram e que também ajudam a construir” (BORDIN, 2014, p. 35).

Para Corsaro (2011), assim como as culturas infantis de Sarmento (2003), as culturas de pares são fundamentais para o desenvolvimento tanto das crianças quanto da sociedade:

As culturas de pares não são fases que cada criança vive. As crianças produzem e participam de suas culturas de pares, e essas produções são incorporadas na teia de experiências que elas tecem com outras pessoas por toda sua vida. Portanto, as experiências infantis nas culturas de pares não são abandonadas com a maturidade ou o desenvolvimento individual; em vez disso, elas permanecem parte de suas histórias vivas como membros ativos de uma determinada cultura. Assim, o desenvolvimento individual é incorporado na produção coletiva de uma série de culturas de pares que, por sua vez, contribuem para a reprodução e alteração na sociedade ou na cultura mais ampla dos adultos (CORSARO, 2011, p.39).

Corsaro, a partir da noção de culturas de pares, traz o conceito de reprodução interpretativa, pois para produzir as culturas de pares as crianças se apropriam de forma criativa das informações do mundo adulto. Isso significa que “a produção das culturas de pares não é uma imitação do mundo adulto, mas sim uma interpretação criativa, que lhes confere certo grau de autonomia com relação aos adultos” (BORDIN, 2014, p. 36). Por exemplo, mesmo que os cadernos sejam comprados

pelos adultos para as crianças, elas fazem uma apropriação criativa destes artefatos, ressignificando-os e criando autonomia sobre eles.

Tal apropriação é criativa no sentido de que estende ou desenvolve a cultura de pares; as crianças transformam as informações do mundo adulto a fim de responder às preocupações de seu mundo. Dessa forma, contribuem simultaneamente para a reprodução da cultura adulta (CORSARO, 2011, p. 53).

Também é importante salientar que as culturas de pares são públicas, coletivas e performáticas, sendo definidas, ainda, como “um conjunto estável de atividades ou rotinas, artefatos, valores e preocupações que as crianças produzem e compartilham com as demais” (CORSARO, 2011, p. 128). Entendendo as culturas de pares e as culturas infantis como similares, Corsaro (2011) aborda as culturas infantis a partir de dois aspectos: simbólicos e materiais.

Como cultura simbólica da infância, Corsaro (2011) define várias representações e símbolos que expressam crenças, representações e valores. E, ainda, localiza três fontes primárias desse aspecto simbólico: a mídia, a literatura e os valores míticos e lendas. Como cultura material da infância, o autor define “vestuário, livros, ferramentas artísticas e de alfabetização (lápiz de cor, canetas, papel, tintas etc.) e, mais especialmente, brinquedos” (CORSARO, 2011, p. 145). Tanto na primeira abordagem quanto na segunda, as crianças podem ressignificar esses elementos, apropriando-os, usando-os e transformando-os à medida que interagem com seus pares.

Aqui é possível localizar as capas de cadernos e suas imagens nas duas abordagens acima. Seja na abordagem material, enquanto um artefato cultural utilizado na escola, mas principalmente na abordagem simbólica, pois suas imagens remetem símbolos, valores míticos e lendas<sup>28</sup> que podem aparecer na análise desta pesquisa.

### **3.2 APERFEIÇOANDO O PASSO: Uma infância mítico-simbólica**

Percebendo a infância enquanto uma característica estrutural da sociedade e as crianças como membros desse grupo social e participantes ativas do mesmo, a cultura também traz consigo características não observáveis diretamente, exigindo

---

<sup>28</sup> Essas lendas também podem aparecer em forma de conto de fadas, pois “Os contos de fadas são, como salienta Jung, os mitos da infância” (ARAÚJO, 2004, p. 161).

um nível simbólico para isso, algo que Corsaro (2011) buscou demonstrar. Nesse simbolismo também se encontra a infância, imersa em símbolos que precisam ser explorados. Para compreender essa questão simbólica, utilizo como referência três trabalhos provenientes de autores dos Estudos do Imaginário: o artigo *Da criança arquetipal à mitologia da infância – uma abordagem a partir de James Hillman*, de Alberto Filipe Araújo e Armando Rui Guimarães (2012); o livro *Da criança mítica às imagens da infância*, de Alberto Filipe Araújo (2004); e o livro *Brinquedos do Chão – a natureza, o imaginário e o brincar*, de Gandhi Piorski Aires (2016).

O artigo referenciado evidencia alguns mitologemas da infância que é necessário compreender: criança abandonada, criança arquetipal e criança divina. Retomo aqui a ideia de mitologema enquanto fio condutor, eterno e intemporal, que “preserva e restitui através das suas inumeráveis transmutações, algumas constantes, algumas preocupações fundamentais, numa palavra qualquer coisa de essencial da natureza humana” (ARAÚJO; SILVA, 1995, p. 129).

Ao evidenciar os referidos mitologemas da infância, Araújo e Guimarães (2012, p. 242) tinham a preocupação de “ênfaticamente a dimensão mítico-simbólica das ideias educativas mais emblemáticas da tradição educativa ocidental”. Diferentemente das perspectivas abordadas anteriormente, que privilegiaram o par criança-infância como uma categoria histórica e antropológica em um contexto sociocultural-econômico, os referidos autores privilegiam uma criança-infância a partir de uma análise mítico-simbólica. Para fundamentar essa análise, eles buscam ancorar-se na psicologia profunda (Jung e Eric Neuman) e mitológica (Karl Kérenyi) e, também, na fenomenologia poética (Gaston Bachelard). A seguir serão focados os mitologemas.

De antemão, é preciso esclarecer que a criança se constitui de forma subjetiva, simbólica e arquetípica, deixando traços disso na infância e nos seus artefatos (latente<sup>29</sup>). Isso justifica a busca de uma infância histórica e sociológica realizada anteriormente, pois essas são a representação do que constituiu a criança arquetipicamente. É importante, também, frisar que as imagens das capas de cadernos são representações de uma infância de determinada época e os símbolos que emergem são propulsores para refletir sobre a infância que se constituiu de forma mítico-simbólica.

---

<sup>29</sup> Que não encontram meios simbólicos de expressão, ou seja, se apresenta de forma implícita.

Mas afinal, o que Araújo e Guimarães (2012) querem dizer com os mitologemas criança abandonada, criança arquetipal e criança divina? Qual a compreensão que é possível reter sobre estes?

- Criança abandonada: no sentido de abandonar a visão de uma criança real objetiva, mas pensar numa criança arquetipal subjetiva;
- Criança arquetipal: uma ideia de criança “ligada ao pensamento mítico arcaico, ao arquétipo da mãe e à felicidade paradisíaca” (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 244). O termo criança arquetipal representa o aspecto infantil pré-consciente da alma, ou seja, uma manifestação do inconsciente coletivo que precede a experiência concreta da criança. Essa criança define-se geralmente a partir de polarizações: “insignificante-significante; pequena-grande; passado-presente-futuro; angélica-demoníaca; solidão-cosmicidade; unidade-pluralidade; ocultação-exposição; ser inicial-ser final” (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 246-247). A imagem arquetípica da criança é constituída por algumas facetas: futurização, abandono, caráter invencível e hermafroditismo.
  - Futurização: a criança enquanto representante de um futuro em potência, mudança futura da personalidade e síntese de elementos conscientes e inconscientes. Por isso, se afirma “como um símbolo mediador, salvador e que reúna os contrastes” (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 247).
  - Abandono: no sentido de aspirar a independência, sendo condição necessária abandonar a origem, o que aponta para um processo de maturação da personalidade ou de individuação.
  - Invencibilidade: advém da natureza divina (divindade infantil) e heroica (herói juvenil) da criança.

A Criança enquanto divina (o deus é um ser sobrenatural puro) personifica o inconsciente coletivo ainda não humanizado, enquanto heroica compreende no seu aspecto sobrenatural a essência humana e ‘representa portanto uma síntese do inconsciente (divino quer dizer ainda não humanizado) com o consciente humano (Jung, 1993:125)’. ‘A criança é a abandonada, a desamparada e ao mesmo tempo divinamente poderosa; ela é o início insignificante, duvidoso, e o fim triunfante’ (Jung, 1993:141)’ (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 248).

- Hermafroditismo: hermafrodita na qualidade de símbolo da reunião construtiva de contrastes.

A criança arquetipal, então, “simboliza o caráter benéfico do inconsciente coletivo, o futuro, a novidade, a simplicidade, a não-diferenciação, a reunião ou a conjugação dos contrastes, tais como o consciente e o inconsciente [...]” (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 250);

- Criança divina: como a representação de uma existência intemporal, própria dos deuses. “A criança divina, enquanto figura iniciática e messiânica poderosa, possui, entre outros, os seguintes atributos: ela é mediadora, ela é profeta, ela é visionária, ela conhece os segredos do mundo” (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 252).

O que Araújo e Guimarães (2012) buscam demonstrar com sua análise é que essas qualidades arquetipais da Criança devem ser recuperadas e integradas pelos educadores.

No entanto, para que esta recuperação-integração tenha êxito é preciso que seja superada a dualidade entre a criança real (com as suas recordações/inconsciente pessoal) e a Criança arquetipal (com as suas reminiscências arquetipais/inconsciente coletivo) [...] (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012, p. 254-255).

Ou seja, o educador deve se esforçar para ser um mediador entre a consciência do presente e a dimensão obscura da alma humana, além de revisitar a memória coletiva onde se abrigam os símbolos primários que constituem a história da humanidade (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012).

Os mitologemas propostos por Araújo e Guimarães (2012) enfatizam características de uma criança arquetipal, como a imagem fundante do imaginário sobre a criança e a infância, que são importantes aos Estudos do Imaginário, como o aqui proposto. Essas características são: abandonar a visão de uma criança real objetiva, pensar uma criança ligada ao pensamento mítico, manifestada em diversas polarizações e constituída por diversas facetas (futuro, abandono, invencível, hermafrodita), representada em uma existência intemporal. Essas questões tratadas pelos referidos autores são básicas para compreender de que lugar se fala quando se propõe estudar a infância a partir dos Estudos do Imaginário.

Em outra obra, Alberto Filipe Araújo (2004) centrou sua atenção nas imagens da infância. Tendo em vista que a imagem não é para ser interpretada, mas compreendida, a obra se insere numa tradição de remitologização do mundo e da vida e do Novo Espírito Pedagógico, trazendo como elementos fundantes a sensibilidade, a hermenêutica simbólica, a revalorização do mundo dos símbolos e

do par imaginação-imaginário e a necessidade de uma pedagogia do imaginário.

Para isso, Araújo (2004) busca lançar os alicerces de um novo campo de estudos, a Filosofia do Imaginário Educacional, com algumas premissas importantes: imaginário e imaginação devem ser distinguidas; baseia-se em Gaston Bachelard, pois considera os elementos naturais como “hormonas da imaginação” e “reservas de entusiasmo”; não se separa dos contributos daqueles que marcaram a História da Educação; e, tem a mitanálise durandiana como modelo hermenêutico preferencial.

Para tal empreendimento, o autor analisou autores da Educação Nova<sup>30</sup>, com o intuito de identificar o imaginário mítico sobre a criança e as imagens da infância em textos clássicos.

[...] só procuramos mostrar [...], que os textos pedagógicos são habitados por uma espécie de halo mítico-simbólico, mesmo que esse halo esteja, quantas vezes, rarefeito, ou seja, degradado. Mas a este respeito, não nos ensinou Gilbert Durand, no estudo *Pérennité, dérivations et usure du mythe* [...] que o mito nunca desaparece, que apenas entra em hibernação para ressurgir, ainda que metamorfoseado, num outro momento? (ARAÚJO, 2004, p.18-19).

Nessa busca pelos autores da Educação Nova, Araújo (2004) identificou algumas características sobre a criança em cada um deles, características que depois se transformaram em um perfil mítico e simbólico:

- 1) Ovide Decroly: base biológica-hereditariedade (instintos, necessidades, tendências); centros de interesse; globalização; abertura sobre a natureza; jogo. Perfil simbólico: vida-morte; fragilidade-invencibilidade. Perfil mítico: Ártemis e Dioniso.
- 2) Édouard Claparède: educação funcional; jogo-imitação; interesses naturais; primado do biológico; vida-viver. Perfil simbólico: vida-morte; passado-futuro; planta (árvore, flor). Perfil mítico: Hermes, Apolo e Dioniso.
- 3) John Dewey: vida social da criança; interesse-experiência; educação progressista; vida-viver. Perfil simbólico: individual-coletiva; vida-morte. Perfil

---

<sup>30</sup> Foi um movimento em prol da educação que tinha como prerrogativas práticas pedagógicas inovadoras, novas formas de organização das instituições escolares e de procedimentos pedagógicos. Tinha como objetivo contestar a escola tradicional e criar uma escola alternativa que levasse em conta a individualidade dos alunos e o desenvolvimento de suas aptidões a partir de propostas práticas, como: grupos de trabalho, atividades educativas fora da sala de aula, trabalhos manuais, oficinais e agrícolas, tempo livre para que os alunos realizassem atividades de sua escolha e novos espaços de participação social (RODRIGUES, 2005). Foi com o olhar permeado pelas características da Educação Nova que Alberto Filipe Araújo analisou os autores clássicos da educação.

mítico: Dioniso, Zeus, Apolo, Ártemis e Hermes.

4) Maria Montessori: criança superior-criança nova; embrião espiritual; mente absorvente; ambiente maternal e social; jogo-trabalho. Perfil simbólico: solidão-cosmicidade; proteção-abandono; divindade-heroicidade; fragilidade-invincibilidade; planta (árvore, flor). Perfil mítico: Apolo, Hermes, Ártemis, Dioniso e Zeus.

5) Adolphe Ferrière: ser *sui generis*; escola ativa; vida-viver; élan vital espiritual; escola sobre medida. Perfil simbólico: vida-morte; fragilidade-invincibilidade; divindade-heroicidade; planta (flor); árvore. Perfil mítico: Dioniso.

6) Célestin Freinet: a educação do trabalho; a necessidade do trabalho; a escola centrada sobre a criança; escola da vida e do trabalho. Perfil simbólico: vida-morte; passado-futuro; árvore; planta; luz. Perfil mítico: Dioniso, Zeus e Apolo.

7) Roger Cousinet: o primado da vida social; o papel essencial do jogo; o trabalho de grupos. Perfil simbólico: vida-morte; passado-futuro. Perfil mítico: Apolo e Hermes.

Ao localizar as características das crianças nos textos desses autores clássicos, através da mitanálise, Araújo (2004) identificou um perfil simbólico e mítico das crianças representadas naqueles textos. O perfil simbólico girou em torno de alguns ideogramas<sup>31</sup> identificados pelo autor: vida-morte, fragilidade-invincibilidade, passado-futuro, planta-árvore-flor-luz, individual-coletiva, solidão-cosmicidade, proteção-abandono e divindade-heroicidade. Através deste perfil traçado, foi possível reconhecer um perfil mítico da criança nas obras estudadas, representado pelos mitos: Ártemis, Dioniso, Hermes, Apolo e Zeus.

Deste modo, o discurso educativo é banhado, em toda sua extensão, por traços míticos degradados, pela imagem arquetípica da criança, ainda que mediada pela sua representação ideo-metafórica e por símbolos incrustados, nas metáforas horticola e da luz, um pouco como as pérolas nas suas ostras. Do lado dos traços míticos, temos as infâncias dos deuses

<sup>31</sup> “[...] complexo significante de energias semânticas e mobilizador de ideias-força, que, ao resultar da interação das facetas arquetípica e sócio-cultural do Imaginário, condensa num discurso racionalizante, constituído pelas figuras desse mesmo Imaginário (estruturas ou configurações conceptuais, ideológicas, míticas, metafóricas, utópicas e demais formas simbólicas, o fluxo de imagens arquetípicas, provenientes do Nível Fundador (o inconsciente colectivo de Jung. Esta noção é uma espécie de rede (para utilizarmos uma metáfora muito em voga), especializada na captação de traços míticos, que lançamos aos textos, a fim de capturarmos aquilo que Gilbert Durand chama de presa (‘gibier’) mítica” (ARAÚJO, 2004, p. 23).

gregos Ártemis, Dioniso, Hermes, Apolo e Zeus; do lado simbólico, temos a imagem arquetípica da criança em todas as suas dimensões: proteção-abandono, fragilidade-invencibilidade, solidão-cosmicidade, passado-futuro, individual-colectivo, entre outras, além, claro está, dos símbolos da planta, da árvore e da luz (ARAÚJO, 2004, p. 102).

Com essa obra, tem-se a consideração de que as divindades mitológicas e seus traços míticos espartilhados povoam as diversas narrativas e representações educativas, reclamando que sejam ouvidos e compreendidos, pois os deuses e deusas são “como a psique humana, da nossa alma ‘malhada’” (ARAÚJO, 2004, p. 107).

Outras ideias importantes sobre a criança e a infância ainda surgem nesta obra e que se fazem importante destacar: a partir de Montessori, a criança é considerada como portadora de novas energias, como um embrião espiritual, que possui uma mente absorvente e a imagem arquetípica da criança se constitui como heroica, invencível, divina, protetora, cósmica e futura; pensando no mito da idade de ouro, a imagem arquetípica da criança é urobórica<sup>32</sup>, relacionada aos símbolos do redondo, do refúgio, do lar original, do círculo, do oceano e do lago; e, a partir de Freinet, a criança dispõe de um incomensurável potencial de vida, possui a necessidade de vitalidade, tendo a mesma natureza do adulto, sendo a metáfora hortícola apropriada para pensar seu crescimento e desenvolvimento, seja vital, seja como aluno, e o educador como um bom jardineiro a lidar com uma semente. A criança se constitui, então, como “uma imagem primordial pertencente a toda humanidade, identificando-se, por isso, com o estado original, inconsciente e instintivo da mesma” (ARAÚJO, 2004, p. 155). E, para sintetizar,

[...] a imagem arquetípica da criança simboliza o carácter benéfico do inconsciente colectivo, o futuro, a novidade, a simplicidade, a não-diferenciação, a reunião ou a conjunção dos contrastes, tais como o inconsciente e o consciente, o princípio passivo ou feminino (yin) e o princípio activo ou masculino (yang), entre outros (ARAÚJO, 2004, p.156).

Em consonância aos Estudos do Imaginário, como os demonstrados anteriormente, porém com um vínculo mais bachelardiano, Gandhy Piorski Aires (2016) investigou a imaginação do brincar da criança através de suas produções material, gestual e narrativa. O autor propunha “a materialidade do brinquedo e o gesto do brincar que se fazem brincadeira ao carregar, como sustentação ou fonte

---

<sup>32</sup> Condição paradisíaca do desenvolvimento da criança, fase onde nasce a consciência – designada por Neumann (1978 *apud* ARAÚJO, 2004).

de expressão, um inconsciente: os quatro elementos da natureza” (AIRES, 2016, p. 19).

Relacionando a materialidade do brincar, a imaginação e a natureza, Aires (2016, p. 19-20) demonstra que:

Os quatro elementos habitam a imaginação, são um código de expressão da vida imaginária. Imaginar pelo fogo é criar imagens e narrativas quentes, calóricas, agitadas, guerreiras, apaixonadas, acolhedoras (se fogo íntimo) e amorosas. Imaginar pela água faz vicejar uma corporeidade fluida, entregue, emocional, saudosa e até melancólica, cheia de sentimentos, lacrimosa pela alegria ou pela saudade. Imaginar pelo ar é construir uma materialidade das levezas, da suspensão, dos voos, fazer brinquedos expansivos, com coisas leves, penas, setas, sublimações do brincar. Imaginar pela terra é fazer coisinhas enraizadas no mundo, na vida social, no interior das formas, buracos, miniaturas, esconderijos, numa busca pela estrutura da natureza.

Nesta obra referenciada, o foco cai sobre o elemento terra, pois o autor entende este como representante de uma imaginação telúrica, iniciática na vida do brincar. A imaginação telúrica do elemento terra está relacionada aos brinquedos do chão, pois estes “finam a criança no mundo e também a acordam para firmar o mundo em si” (AIRES, 2016, p. 20).

Para situar o leitor, o autor dá exemplos de brinquedos da terra: representações da vida social, brincadeiras de casinha, cabana, fazendinha, animais construídos, boneca, carroça, carrinhos, madeira, vara, lata, miniaturas, modelagens, representações de casamento, nascimento, trabalho e beleza, rituais de morte, festejos religiosos e aqueles feitos das entranhas de animais, plantas, ossos e seivas (AIRES, 2016).

A pesquisa de Aires (2016) se deu através de etnografia realizada com crianças indígenas, na qual este encontrou na cosmogonia do brincar a reunião entre a natureza e a imaginação. Esta cosmogonia reside no encontro da criança com a natureza, quando esta, ao utilizar os brinquedos da terra referidos anteriormente, transforma-os em “celeiro imaginário, o enxofre da vida” (AIRES, 2016, p. 29). Essa transformação, esse labor imaginário das crianças, resulta em narrativas de imagens da totalidade, como lê-se abaixo:

Quando brincam de fazer criaturas de barro ou bonecas, de construir casinhas, assumir papéis e destituir-se deles, quando fazem jornadas e longas viagens com seus bonecos heróis, batalhas de vida e morte nas lutas de espada ou de polícia e ladrão, as crianças assumem, na sua gestualidade, nos sons de suas vozes, no pensar e no imaginar, a estrutura simbólica, a semântica épica, a dimensão mágica das antigas lendas e mitologias. Assumem a informação genética, celular, de arcaicos modos de

interagir, interpretar e significar o viver. O todo é entendido a partir de uma unidade e depende da totalidade para existir, depende de um mistério para ser. E viver é desbravar o todo, sondar esse mistério, dar a ele nomes (AIRES, 2016, p. 27).

Nessa totalidade representada pela criança que se percebe com Aires (2016), está a infância, num nível macro, apresentando concepções sobre a vida que precisam ser vislumbradas. Aqui, com destaque às imagens das capas de cadernos, enxerga-se uma infância rodeada por símbolos representantes de uma cultura, o que traz a ideia de uma infância simbólico-cultural que será abordada no tópico a seguir.

A título de encerramento deste subcapítulo, cabe destacar o trajeto realizado para compreender a infância e a criança e as considerações a que foi possível chegar. Iniciando pela definição etimológica da infância, foi necessário realizar uma leitura histórica e sociológica sobre a infância antes de apresentar os Estudos do Imaginário, pois pareceu importante compreender como a infância se constitui na história e na sociedade e mostrar como ela se constitui arquetipicamente, pois a criança é vista como a imagem primordial pertencente a toda humanidade, constituindo os mitos, a história, a cultura e seus derivados. Assim, justifico a ênfase dada neste subcapítulo, pois a infância encontrada nos artefatos investigados nesta pesquisa carrega características como as que apareceram aqui.

### **3.3 UM PASSO OUSADO: a infância simbólico-cultural**

Diariamente, despercebidos, pequenos mitos reformulam-se nas imagens da brincadeira. Reformulam-se no subterrâneo, no inconsciente da cultura local, pois os conteúdos da infância ainda vivem no porão do olhar cultural (AIRES, 2016, p. 32).

Esse porão cultural de símbolos que revelam um universo social, esse inconsciente cultural, manifesta-se nos artefatos culturais que o homem cria para dar sentido à sua vida. Desde pinturas rupestres, passando pela evolução tecnológica e chegando aos artefatos educacionais. São diversos os exemplos, mas evidencio aqui as capas dos cadernos – objeto deste estudo.

Aires (2016), autor do excerto acima, realizou um estudo (referenciado anteriormente) que investigou o brincar, a natureza e o imaginário, traçando uma análise bachelardiana com os quatro elementos. Araújo (2004) buscou identificar o imaginário mítico sobre a criança em textos clássicos da Educação Nova, traçando

um perfil simbólico e mítico sobre as crianças. Araújo e Guimarães (2012) realizaram um estudo sobre a criança arquetipal e a mitologia da infância, privilegiando uma criança-infância mítica-simbólica encontrada a partir de alguns mitologemas vistos anteriormente.

Dito isso, transparece a importância de uma análise mítico-simbólica sobre a infância. A partir disso, surge aqui a possibilidade de inverter esse raciocínio em busca de uma infância simbólico-cultural, que leve a análise ao nível simbólico, mas que retorne ao nível cultural. A seguir esclareço isso. Mas antes defino os termos simbólica e cultural.

O termo simbólica vem de símbolo, conceito fundamental para esta tese e trabalhado em capítulo anterior. Retomando, símbolo é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido abstrato, tendo como domínios aquilo que é não-sensível, inconsciente, surreal, imperceptível (DURAND, 2000). É, também, plural, indireto e impossível de apreender em sua totalidade. O símbolo estabelece sentido e é expressivo, sendo o mito uma dimensão simbólica (DURAND, 1996).

Dessa forma, falar em simbólica remete a uma infância rodeada por símbolos e mitos, expressos até mesmo nas imagens das capas de cadernos, bem como em outros artefatos das culturas da infância (SARMENTO, 2003) A inversão do termo mítico pelo simbólica se justifica quando Durand (1996) estabelece o mito como uma dimensão do símbolo, demonstrando a importância do símbolo para chegar no nível mítico. E, ainda, o caderno escolar se caracteriza como um artefato simbólico das culturas infantis, trazendo em si mesmo projeções imaginárias em suas capas, com representações que permitem olhar para o universo infantil de uma forma simbólica.

O termo cultural, por sua vez, carrega em si concepções trazidas da sociologia da infância sobre as culturas infantis. Nesse aspecto, coloca-se a criança como atuante, testemunha da história, e se evidencia o caderno enquanto um artefato da cultura da infância (SARMENTO, 2003). E, ainda, o caderno pode ser considerado como parte da cultura material da infância, bem como da cultura simbólica infantil (CORSARO, 2011). É aqui que o termo cultura se liga ao termo simbólica, pois Corsaro (2011) demonstrou o nível simbólico das culturas de pares, visto que a cultura em si também traz consigo características não observáveis diretamente.

É possível partir do nível simbólico ao cultural, então, porque os símbolos são uma representação da cultura e permitem olhar para esta. Mas também vice-versa. Não é caminho de mão única, pois a cultura produz sentidos que fazem aparecer os símbolos. Localizo aqui, novamente, as capas de cadernos enquanto artefatos culturais da infância, necessitando de uma perspectiva simbólica para analisá-los.

É importante dizer que aqui se fala em infância, numa abordagem macrossocial e enquanto um componente estrutural da sociedade. Também porque o caderno pertencente à criança, quando reunido com outros cadernos, traz a representação da infância enquanto grupo e não somente da criança em si. Essa questão macro, da infância enquanto grupo, permitiu que a análise se fundamentasse em constelações simbólicas, ou seja, em pregnâncias (repetições e homologias) simbólicas, como serão vistas no capítulo seguinte.

Para finalizar, pode-se enfatizar algumas ideias que resumem essa tese e que se materializam com o conceito desse capítulo: 1º) os cadernos são considerados enquanto artefatos das culturas da infância; 2º) existe uma cultura simbólica da infância; e 3º) o movimento de análise parte do símbolo para a cultura.

Dessa forma, retoma-se a tese dessa pesquisa, que considera que os cadernos se constituem enquanto artefatos das culturas da infância de determinada época e região e suas imagens constituem símbolos reveladores de um universo micro e macrossocial de uma infância simbólico-cultural, refletindo o trajeto antropológico preconizado por Gilbert Durand (2002). E os símbolos que surgem nas imagens das capas de cadernos carregam consigo as intimações objetivas e subjetivas que emanam do meio social, o que permite compreender o trajeto simbólico-cultural da infância na época pesquisada – enfatizando mais uma vez o movimento do símbolo para a cultura.

Para finalizar esse capítulo, mais do que uma idealização de infância, de uma criança imaginária, ou de um imaginário sobre a infância, o que se encontra nesses artefatos analisados posteriormente é uma representação simbólica da infância que permite pensar e compreender sobre a infância nesse movimento de virada do milênio, ou, ainda, uma infância simbólico-cultural com características fundacionais das culturas da infância naquelas décadas.



#### **4 NO EMBALO SIMBÓLICO: as constelações da infância**

Para estabelecer as constelações da infância, partiu-se do nível simbólico para depois retornar ao nível cultural, onde são estabelecidas as pregnâncias simbólico-culturais emergidas das constelações simbólicas. Isto porque os símbolos são uma representação cultural que permitem olhar os artefatos das culturas da infância, enfatizando a infância enquanto grupo social e estrutural.

Na busca por traçar um diálogo, uma conversa, com essas imagens que compõem as capas dos cadernos, recorro novamente à Teles (1997), que inspirou metaforicamente esta escrita:

Conversemos com as flores, com os animais, com as estrelas que 'se foram', mas que deixaram algo com o qual podemos interagir: seu brilho, que é um brilho da era da fundação das coisas univérsicas. Esse brilho primacial que ficou, nos faz contemporâneos dos deuses em sua gênese. Em vez de tristeza pela 'ida' das estrelas, o contrário, é privilégio estarmos agora assistindo o nascimento dos fenômenos univérsicos. É menos difícil captar os deuses em sua gênese, pois somos também frutos deles, do que captá-los agora que não há bilhões de anos-luz à nossa frente. Um detalhe: o brilho estelar, não é só brilho, é energia que já adquiriu vida própria. Somos criancinhas univérsicas, porém complicadíssimas e meio incapazes de conviver até com as maravilhas, daí as feiúras normais se tornam horrorosas para quem até o belo enfeia sem arte, enfeia sem estética, sem poesia deleitante.  
[...]  
Como, porém, apreender o humano agora, se não sabemos sobre suas origens gerais?  
Como usar o poder de nossa mente sem conhecimentos do nosso ser?  
(TELES, 1997, p. 291-292).

Olhar para as capas de cadernos, enquanto um artefato tão comum, e ver seus símbolos e suas constelações é como conversar com as flores e com as estrelas que se foram, como no excerto acima. É olhar para um objeto inerte e ver a história e a cultura presente ali. É ver representação de uma cultura, é ver um universo de sentidos possível ali. É olhar para o que há de antigo para compreender

o que há de presente, agora. Dessa forma, nesse capítulo apresentam-se as constelações simbólicas que foram encontradas na multiplicidade de imagens das capas de cadernos coletadas para essa pesquisa. Apresentam-se as capas de cadernos em torno de sua constelação e, posteriormente, a análise de cada uma.

É importante lembrar que os artefatos desta pesquisa pertenciam ao acervo do HISALES, que os categorizava pelas décadas a que pertenciam. Tendo em vista que a abordagem aqui se dá pela mitanálise e pela Antropologia do Imaginário, visto minha vinculação ao GEPIEM, foi necessário abandonar as décadas para conseguir enxergar as constelações simbólicas que a seguir apresento. Porque dividir as capas de cadernos em décadas seria incoerente com a teoria durandiana, pois as mesmas poderiam ficar engessadas em um período histórico, negando o caráter atemporal dos símbolos constelados. Sendo assim, ao abandonar a divisão entre as décadas, amplificou-se o olhar sobre as imagens e percebeu-se um movimento nas duas décadas pesquisadas (de 1991 a 2010) de pregnâncias simbólicas que permitiam pensar a infância naquele período. Então, a seguir, apresento as sete constelações que encontrei ao observar as imagens

É pertinente frisar que muitas imagens se repetem e foram mantidas repetidas, pois sua repetição expressa a redundância simbólica a que Durand (2000) se referia. Conforme estabelecido pela teoria durandiana, a redundância (ou repetição) é o que possibilita a convergência entre os símbolos e seus sentidos, ou seja, possibilita as homologias simbólicas, as pregnâncias e as constelações.

A fim de guiar o leitor na leitura que se aproxima, retomo o que são as constelações simbólicas. Estas são agrupamentos de imagens pregnantes simbolicamente, ou seja, com repetições e homologias que se aproximam tematicamente e instigam uma problematização simbólica que relacione seus símbolos a fim de formar as pregnâncias simbólico-culturais da infância. A partir destes agrupamentos denominados constelações simbólicas, analisou-se cada símbolo especificamente, buscando sua convergência (ou seja, sua relação) posteriormente.



**FENÔMENO DE MODIFICAÇÃO  
SOBRE AS CAPAS**

**PAPEL... CADERNO...**  
 “Portador de imagens, ele é o substituto frágil da realidade: tigre de papel.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 683).

As imagens das capas de cadernos dessa constelação presentificam um costume, uma realidade: aquele que era tido como regra escolar, de que os pais deveriam encapar os cadernos das crianças no início do ano letivo. As questões que se colocam aqui são: o que é essa ação de modificar as capas dos cadernos? Qual o motivo e quem fazia? E o mais importante: o que aparece nessas modificações?

De acordo com os dicionários Priberam<sup>33</sup> e Michaelis<sup>34</sup>, a palavra modificar traz o sentido de moderar, restringir, alterar, dar nova forma e/ou qualificar. Quando os cadernos são encapados, principalmente pelos pais ou responsáveis dos alunos, a pedido dos professores, pode-se perceber os sentidos pedagógicos desse pedido: desde a possibilidade de moderar os cadernos; restringir a forma como estes são apresentados na sua estética; alterar sua capa a fim de protegê-la, dando nova forma; ou, ainda, objetivando qualificá-la nos seus aspectos estéticos.

Definir o motivo pelo qual as capas foram encapadas só é possível mediante um trabalho etnográfico junto às crianças, o que não foi o caso. Entretanto, pensou-se na importância de suscitar essas questões, pois a memória escolar levou-me aos meus primeiros anos escolares, onde era preciso encapar os cadernos a pedido da professora – no meu caso, tinha o objetivo de proteger suas capas. Quem realizou este feito foram meus pais, a mim coube a demonstração do feito para a professora que verificava de todos alunos.

Os cadernos, artefatos culturais da infância, não existem da forma atual desde sempre. Basta olhar para a história e outros suportes serão encontrados: no Egito antigo, por exemplo, cerca de 1200 a.C., o ensino da escrita se dava sobre papiros, que eram papeis feitos de uma planta chamada papiro, e no império romano, 120 d.C., utilizavam-se pergaminhos (RICE, 1998). Dessa forma, pode-se dizer que as capas são artefatos modernos que surgiram junto com o caderno e com o tempo foram ressignificadas, aparecendo as capas que fazem parte do corpus dessa pesquisa.

É importante ressaltar que as capas também podem ser personalizadas de acordo com aquilo que a criança ou o responsável deseja. Com a difusão capitalista na sociedade atual, uma pequena busca no Google<sup>35</sup> com a palavra-chave cadernos encapados sugere uma imensa lista de lojas artesanais que personalizam capas de

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/modificar>>

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/modificar/>>

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://www.google.com.br/>>

cadernos de acordo com o desejo de seu cliente. Personalizar, mesmo que comercialmente, também é modificar.

Portanto, nessa primeira constelação simbólica, aparecem as capas de cadernos modificadas em sua estampa estética, ou seja, foram encapadas com um determinado fim que não é possível estabelecer, criando outra simbologia que pode ser observada nas mesmas. Mas, então, o que aparece nessas capas agora modificadas?

Ao todo são 66 capas modificadas, em sua maioria com outras estampas, apenas 6 estão encapadas com plástico transparente. Os temas mais aparentes<sup>36</sup> são: quadriculados vermelho, azul, verde e amarelo; cores lisas vermelho e amarelo; ursinhos carinhosos ou ursos; lobo mau; palhaços; uma capa desenhada com nuvem com rosto e uma menina; motivos circulares; pássaros; cachorros; gatos; coelhos; criança camponesa em afazeres domésticos; menino oferecendo flores para uma menina; corações; e desenhos animados.

Reunindo estas temáticas em proximidades, têm-se: as cores; as formas geométricas; os animais; as estampas que representam meninas e meninos; e os desenhos animados. Abaixo discorre-se sobre cada uma, considerando que seus temas também aparecerão nas próximas constelações simbólicas desta análise e buscando sua simbologia.

- Cores: aparecem cores primárias.

Inicia-se aqui pelo amarelo e suas polaridades: intenso, amplo, quente, ardente como os raios de sol, cor dos deuses (exemplo: Zoroastro, astro de ouro), essência divina que se torna atributo do poder dos príncipes, reis e imperadores a fim de proclamar seu poder divino, cor dos psicopompos (exemplo: Mitra), polaridade inversa do caos primordial, quando se separa a luz e a escuridão, símbolo de amor e concórdia (representado nas maçãs de ouro de Hespérides). Dessa forma, de acordo com Martin (2012, p. 636),

As cores transmitem valores de sentimento, relações e contrastes, dramas e tensões, a natureza da matéria e os seus processos e transmutações. Elas podem sugerir temperamento, classe, vocação e hierarquia. As cores definem, diferenciam e misturam. Embora a cor seja um meio de expressão, evoluiu como fator de sobrevivência.

---

<sup>36</sup> Mais aparentes, tendo em vista a subjetividade do olhar do observador, pois cada observador pode enxergar de uma maneira diferente, sem deslegitimar o olhar do outro.

Como representantes míticos do amarelo, surgem Zoroastro, Mitra e Hespérides. Zoroastro foi um avatar persa, considerado uma manifestação direta de Deus na terra. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), sua cor estava associada ao amarelo, pois a tradução de seu nome sugeria astro de ouro. Sua doutrina se associava à separação entre o bem e o mal. Conta a lenda que sua doutrina foi escrita com tinta de ouro em couros de boi.

Mitra é chamado de Deus ou de Sol Invicto, nasceu de um rochedo, num 25 de dezembro, dia da celebração do renascimento do Sol. Assim como Zoroastro, também tem origem persa e busca combater as forças do mal. Seu culto simboliza a regeneração física e psíquica, através das energias de sangue, sol e divinas, donde provavelmente vem sua denominação de psicopompo também.

E Hespérides são ninfas do poente que trazem a presença do amarelo nas maçãs de ouro presentes em seu jardim, o que representa a existência do que se considera Paraíso, residindo a imortalidade nas suas maçãs. Eram consideradas guardiãs das fronteiras entre o dia e a noite, entre a luz e a escuridão.

A cor amarela, então, está associada ao ouro e ao sol, simbolizando a distinção entre o bem e o mal, entre o dia e a noite e entre a luz e a escuridão.

E, ainda, “no panteão asteca, Huitzilopochtli, o Guerreiro vitorioso, Deus do Sol e do Meio-Dia, é pintado de azul e amarelo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 40), trazendo a relação entre as cores amarelo e azul. Sobre esta última cor:

Goethe escreveu que “... uma superfície azul parece afastar-se de nós... ela arrasta-nos atrás dela” (Hillman, 133). E também, para ela – para o fantástico além azul, para o profundo azul do mar. Não é propriamente da terra, este azul, que para além do mar e do céu é a cor mais rara da natureza. Devido à sobrenaturalidade do azul e vivendo como nós vivemos sob os vastos céus azuis, nós colorimos os nossos deuses de azul – Kneph, Júpiter, Krishna, Vixnu, Odin – assim como nossas deusas: “O azul é a cor do manto celestial de Maria; ela é terra coberta pela tenda azul do céu (CW 11:123). O azul está ligado à eternidade, ao além, à beleza sobrenatural, à transcendência religiosa, ao espiritual e ao mental em contraste com o emocional e o físico e com o desprendimento do terreno (MARTIN, 2012, p. 650).

Dessa forma, o azul, assim como o amarelo, traz relações divinas, aponta para o elevado (sol – amarelo -, céu) e para o valorizado. Também é a cor do luar, fazendo menção mais uma vez ao que está no alto. Pode ser considerado como uma cor de transcendência.

Estando o amarelo e o azul vinculados divinamente, pode-se ir em direção à cor verde, que não está no alto, mas em baixo, na natureza, e também se relaciona à deuses. O verde, segundo Martin (2012), espalha-se sobre a paisagem da natureza, reúne semente, terra, água e luz para se transformar numa nova planta. Essa transformação química também é um mistério sagrado do qual depende a sobrevivência humana, mistério esse também imaginado como um ser divino de pele verde. Aqui está representado Osíris, deus egípcio que sofre uma morte aparente, mas regressa à vida, tal como as plantas verdes regerminam, desabrocham e florescem. Dessa forma, o verde está associado à força criativa e fertilizante.

Assim, “tal como o verde é complementar do vermelho na teoria da cor, a verdura fresca e húmida é frequentemente associada ao vermelho ardente. [...] Para os gregos, a frutuosa Afrodite verde era amante do ardente Ares vermelho” (MARTIN, 2012, p. 646). Dessa maneira, chega-se ao vermelho, enquanto complementar do verde, e trazendo o sentido de cor da vida, pois está relacionado ao sangue e ao fogo. E, ainda, o vermelho traz as polaridades da vida e da morte e do conforto e da aniquilação, conforme o excerto a seguir:

No pensamento primitivo, sangue era vida. Quando o sangue deixava o corpo, levava a vida consigo (Edinger, 1992, 227). Ao mesmo tempo, o fluxo vermelho do sangue era um sinal de perigo. O brilho do fogo era o nosso grande conforto e proteção, mas, descontrolado, era uma ameaça de aniquilação (MARTIN, 2012, p. 638).

Assim sendo, essas quatro cores trazem quatro sentidos simbólicos: amarelo - sol/ouro, distinção entre a luz e a escuridão; azul - céu, elevado, transcendência; verde – natureza, fertilizante; e vermelho – vida, fogo.

A forma como as cores se apresentaram foram voluntárias e sincrônicas aos seus significados, formando um trajeto de cores entre uma e outra, que reunidas podem supor a criação de um arco-íris, ponte simbólica entre a terra e o céu, símbolo de promessa que surge após a tempestade. “Para muitos, contudo, o arco-íris representa a ponte imaginal que liga o mundo visível a tudo que é invisível, mágico e sobrenatural” (MARTIN, 2012, p. 72). Seria, então, a união dessas cores em um arco-íris, a representação do imaginário infantil presente nesta primeira parte da constelação simbólica sobre o fenômeno de modificação das capas de cadernos? Não é pretensão responder aqui, mas provocar o leitor, assim como a pesquisadora se provoca, para retomar esta questão posteriormente.

- Formas geométricas: círculo e quadrado.

O quadrado traz a ideia de estagnação e, também, de perfeição, atributo conferido pelos seus quatro lados perfeitos e iguais. Está ligado ao mundo material. Porém, quando combinado com a forma do círculo,

[...] evoca uma ideia de movimento, de mudança de ordem ou de nível. A figura circular, adjunta à figura quadrada, é espontaneamente interpretada pelo psiquismo humano como a imagem dinâmica de uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre, onde ele se situa no momento, onde percebe a si mesmo como sujeito de uma passagem a realizar a partir de agora, graças à ajuda dos signos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 251).

Mesmo com a ideia de estagnação do quadrado, quando combinadas, as duas formas trazem o sentido do movimento e da transcendência, remontando às cores vistas anteriormente, com os símbolos de distinção que estavam presentes sendo retomados (afinal são duas formas distintas), mas que quando unidas se elevam em uma função transcendental, do terrestre para o celeste, do imperfeito e do perfeito, do mal e do bem.

Não menos importante é o sentido do tempo cíclico, infinito e eterno. Quando a infância é vista por esta perspectiva, de um tempo cíclico, é coerente com a ideia de uma infância estrutural da sociedade, pois mesmo que seus membros estejam em constante mudança, ainda assim a categoria geracional permanece, de forma cíclica, se recompondo e ressignificando.

- Animais: urso, lobo, pássaro, cachorro, gato e coelho.

O animal “representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Os animais são simbólicos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais. [...] Dizem respeito aos três níveis do universo: inferno, terra, céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 57). Retoma-se aqui o aspecto do movimento e da transcendência: entre inferno, terra e céu.

No que diz respeito a cada um dos animais, surgem as seguintes polaridades simbólicas<sup>37</sup>: urso – guerreiro, forma divina de Ártemis, noturno; lobo – selvagem, devorador, noturno; pássaro – relação entre o céu e a terra, mensageiro, símbolo do mundo celeste; cachorro – mundo subterrâneo, psicopompo (companheiro na vida, guia na morte); gato – sagaz, engenhoso, clarividente; coelho – símbolo lunar

---

<sup>37</sup> Polaridades simbólicas são diferentes dimensões de um símbolo, que ora se atraem, ora se repelem, mas sempre numa dinâmica relacional.

(dorme durante o dia e sai aos pulos durante a noite). Nas polaridades animais, retoma-se a ideia inicial dessa constelação, noturna e transcendente.

Os pássaros, por exemplo, “formam um elo entre céu e terra, entre consciente e inconsciente, e é quase universalmente considerado um símbolo da alma ou anima, como a respiração do mundo ou como a alma do mundo escondida na matéria” (MARTIN, 2012, p. 238). Além desse elo transcendente, eles também suscitam o movimento cíclico de que se falou anteriormente, pois “regressam ao mesmo ninho, ano após ano, por vezes vindos do lado oposto do globo, evocando um sentido de lar” (MARTIN, 2012, p. 238).

Com relação ao urso, o aspecto transcendente é retomado, de acordo com Martin (2012, p. 272):

Para muitos povos, este que é o maior carnívoro terrestre, capaz de se erguer nas patas traseiras até três metros de altura, representou uma criatura sagrada que se podia deslocar entre mundos, funcionando muitas vezes como uma “figura tutelar”, ou ajudantes espirituais de animais míticos.

Na representação dos Ursinhos Carinhosos, estes são ursos que ajudam pessoas a trocarem sentimentos bons e protegem a terra do mal e de um vilão nomeado Coração Gelado, que tenta sempre acabar com o amor. Os Ursinhos Carinhosos habitam a Nuvem Rosa, repleta de arco-íris, por onde os Ursinhos descem à terra para ajudar as pessoas. Este arco-íris serve como uma ponte que transcende os mundos, reforçando o aspecto transcendente no símbolo do urso. E, também, retomando o aspecto das cores trabalhado anteriormente, destacando-se a distinção entre o bem e o mal.

Já o lobo, “desperta-nos para uma comunhão mística com a natureza, um medo servil às suas realidades sombrias” (MARTIN, 2012, p. 274). O lobo desperta o lado noturno do ser humano e são representados miticamente como encarnações da morte e do apetite insaciável. Tendo em vista a figura do Lobo Mau dos contos de fadas, pode-se considerá-lo enquanto um saqueador e predador da inocência do cordeiro, nesse caso da Chapeuzinho Vermelho.

Como exemplo tem-se o urso e o lobo, assim como as outras polaridades animais descritas acima, que trazem à tona o lado noturno dos símbolos nessa constelação, evidenciando sua transcendência material e espiritual.

- Estampas que representam meninas e meninos: criança camponesa e menino com flores para menina

Essas representações fazem parte do que, posteriormente, será visto como adultização da infância. Aqui nesta constelação já aparecem traços simbólicos de crianças enquanto pequenos adultos.

No primeiro caso, tem-se uma criança, vestida como camponesa, com chapéu e vestido característicos, realizando afazeres domésticos adultos, como, por exemplo, fazer café e costurar. O ato de fazer café implica lidar com fogo, um elemento alquímico difícil de controlar, e não recomendado para crianças. Bem como costurar implica lidar com agulhas, linhas e tesouras, coisas das quais as crianças são afastadas na contemporaneidade.

É sabido que historicamente crianças pelo mundo todo lidam com os afazeres domésticos, a fim de ajudar seus pais ou responsáveis que trabalham fora. Essa questão é social e cultural, pois envolve questões políticas e sociais para crianças nas sociedades modernas. Posteriormente, há uma constelação para esse tipo de problematização, mas aqui surgem os primeiros indícios simbólicos.

No segundo caso, tem-se um casal de crianças, representando namorados, onde o menino leva flores para a menina, bem como sentam abraçados em um banco. Nesse caso, a questão da adultização está centrada na sexualização infantil, pois as representações trazem crianças namorando numa fase em que deveriam estar brincando. Sobre a sexualização, deixa-se aflorar aqui essa questão que também é tema de constelação simbólica mais adiante.

- Desenhos animados: Ursinhos Carinhosos, Lobo Mau, Turma *Looney-Tunes*, *Mickey Mouse*, *Shrek*.

Os Ursinhos Carinhosos e o Lobo Mau já foram tratados anteriormente, mas para não perder o fio da discussão, cita-se novamente suas polaridades: urso – guerreiro, transcendental; e lobo – selvagem, noturno.

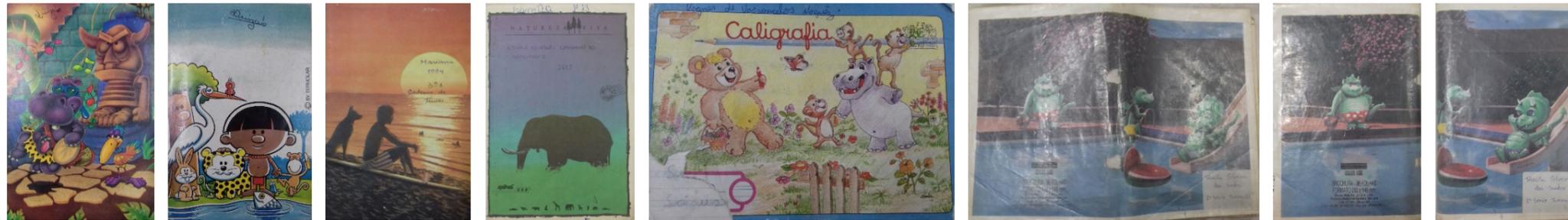
Outras animações infantis que já surgiram nesta primeira constelação são a Turma *Looney-Tunes*, o *Mickey Mouse* e o *Shrek*. Sobre a primeira, foi uma série americana de animações musicais que lançou diversos nomes conhecidos nos desenhos infantis, como: Pernalonga, Patolino, Frajola, Piu-Piu, Papa-Léguas etc. Em sua maioria, eram animais falantes com características marcantes, como habilidades ou sotaques. Nessa produção da *Warner Bros Animation*, os animais surgem e levam às crianças as polaridades simbólicas de forma oculta, como a engenhosidade do gato, representado no personagem Frajola.

*Mickey Mouse* é um rato, personagem de *The Walt Disney Company*, que se tornou um dos símbolos mais conhecidos no mundo infantil. Inicialmente, era um rato que fumava e bebia, mas *Walt Disney* resolveu torná-lo politicamente correto. Junto à *Mickey* tem uma turma imensa de outros personagens, também animais, mas o protagonismo é centrado nas figuras de *Mickey* e *Minnie*, sua namorada. São dois ratos atrapalhados e que têm um cão como melhor amigo. Apesar do rato ser um parasita, ainda assim é um mamífero com alto poder de proliferação, é “curioso, sociável, ágil; dotado de um excelente olfato, de uma audição afinada e de papilas gustativas como as nossas; os ratos e as ratazanas são representados na tradição e na cultura popular como heróis, ajudantes e até chefes de cozinha [...]” (MARTIN, 2012, p. 290). Ou seja, *Mickey* é a figura heroica do rato, sempre disposto e ágil para ajudar seus amigos.

E, por último, *Shrek*, é um filme americano produzido pela *Dream Works* que conta a história de um ogro que salva uma princesa de um castelo protegido por um dragão. A grande surpresa é que esta princesa também se transforma em ogra. E, assim, o casal de ogros conquista o público mostrando outro lado que não apenas aquele grotesco e violento dos ogros. A trama envolve diversas questões, como amizade, amor, companheirismo e, obviamente, a luta do bem contra o mal. Mais uma vez surge nesta constelação esta distinção – bem/mal e luz/escuridão.

Mais adiante, nas próximas constelações, há uma específica sobre este tipo de animação, tão presente nas imagens das capas de cadernos das crianças, e que aqui traz o aspecto heroico dos personagens principais das animações infantis.

De certa forma, os aspectos simbólicos que apareceram nesta constelação também aparecerão nas próximas, mostrando o carácter repetitivo do símbolo, dando força mítica à análise e permitindo compreender a infância simbólico-cultural que está imersa nesses símbolos. O que fica claro, é que esta primeira constelação subsidia as próximas, com o simbolismo de distinção entre luz e escuridão, terrestre e celeste e entre bem e mal presentes na análise. Destaca-se, ainda, o papel da transcendência simbólica nessa primeira constelação como algo pregnante durante a análise.



**FENÔMENO DA NATUREZA E DOS ANIMAIS**



**ANIMAIS...  
EM CONSONÂNCIA COM A NATUREZA...**

“Eles são adorados como deuses e vistos como fontes de sabedoria e poder, como precursores de boa ou má sorte, como espíritos protetores e guias para outros mundos, assim como representações simbólicas de características humanas. Os animais têm sido utilizados em rituais de sacrifício e caçados para fornecer alimento, remédios, roupas e cosméticos, como também para satisfazer a vaidade humana. Simbolicamente, eles atingem todos os níveis do universo – Céu, Terra e o submundo” (O’CONNELL; AIREY, 2011, p. 178).

Natureza. Natural. Pré-existente ao homem. Relacionado ao animal. Origem do homem. Dessa forma, estabelece-se a constelação simbólica que reúne o simbolismo da natureza e dos animais. Mas o que é a natureza e o animal do ponto de vista simbólico?

Ao pesquisar sobre a natureza nos diversos dicionários de símbolos<sup>38</sup> não foi encontrada uma definição que possibilitasse olhar os elementos simbólicos que a compõem e aparecem nas imagens das capas de cadernos. O que se encontrou foi uma aproximação que permite definir a natureza no simbolismo da criação, considerando-se que a natureza é o maior elemento de criação divina, antecedente a todos os seres.

A criação, então, “simboliza o fim do caos, pelo advento, no universo, de uma certa forma, de uma ordem, de uma hierarquia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 300-301). Dessa forma, findando o caos, um personagem primordial (deus, deusa, herói ou heroína), cria e desbrava os primeiros campos e gera numerosos seres animais e descendência humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Nesse caso, o caos representa a evolução da qual começa o tempo, o início de tudo, sendo que o ato criador foi extratemporal.

Assim sendo, esse ente superior que tudo criou traz como primeiro emblema da natureza o jardim, enquanto a “predominância do reino vegetal no começo de uma era cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 512). Além dos jardins paradisíacos que estão relacionados às diversas religiões, o jardim, no Extremo Oriente, por exemplo, “é o mundo em miniatura, mas é também a natureza restituída ao seu estado original, convite a restauração na natureza original do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 512). Assim sendo, o jardim traz a ideia de criação e, enquanto um mundo em miniatura, nos jardins são encontrados todos os elementos da natureza e alguns aqui serão tratados: montanhas, lua, rio, lago, praia, mar, água, ondas, árvore, campos, flores, girassol, terra e estrada.

Os animais, enquanto seres que nascem e se desenvolvem em direta consonância com a natureza, ao longo da história,

[...] têm um papel importante na linguagem simbólica de muitas culturas diferentes. Eles são adorados como deuses e vistos como fontes de sabedoria e poder, como precursores de boa ou má sorte, como espíritos protetores e guias para outros mundos, assim como representações simbólicas de características humanas. Os animais têm sido utilizados em

---

<sup>38</sup> Ver: Chevalier e Gheerbrant (2012), Martin (2012) e O'Connel e Airey (2011).

rituais de sacrifício e caçados para fornecer alimento, remédios, roupas e cosméticos, como também para satisfazer a vaidade humana. Simbolicamente, eles atingem todos os níveis do universo – Céu, Terra e o submundo (O'CONNELL; AIREY, 2011, p. 178).

Os referidos autores do excerto acima estão consonantes com Chevalier e Gheerbrant (2012) quando afirmam que os animais dizem respeito aos três níveis do universo, o que retoma os aspectos do movimento e da transcendência elencados na constelação anterior. Sendo, os animais, o “conjunto de forças profundas que nos animam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 57), seu simbolismo remete para um fenômeno histórico humano mais vasto do que apenas a própria civilização.

Ainda, na esteira de Lévi-Strauss, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 57) tratam do aspecto totêmico relacionado aos animais, ou seja, “adotar a diversidade das espécies como apoio conceitual da diversidade social”. Dito isto, a diversidade de animais que apareceram nas imagens das capas de cadernos que fazem parte desta constelação são: borboleta, cachorro, elefante, rinoceronte, animais na floresta com um índio, ursos (urso polar/Coca-Cola), dinossauros, garça e flamingos, gato e rato, canguru, pomba branca, vaca/bezerro, galinha, pato, cavalo, animais na fazenda e porcos.

Esta constelação é composta por 53 capas de cadernos. A partir da reunião desta capa em uma constelação simbólica, temas simbólicos emergiram dentro desta, quais sejam:

- Natureza: símbolos da água (rio, lago, praia, mar, ondas), símbolos da terra (terra, estrada, montanhas, campos) e símbolos do tempo/que germinam ou florescem (lua, árvores, flores, girassol).
- Animais: pré-históricos (dinossauros), domésticos (cachorro e gato/rato), do ar (borboleta, pomba branca e canguru), da água (garça e flamingo), da floresta (ursos) e da fazenda (vaca/bezerro, galinha, pato, cavalo e porco).

Nesta senda, a seguir são analisados os símbolos que compõem os temas simbólicos relacionados à constelação simbólica elencada. Inicia-se pela natureza e seus temas simbólicos:

- Símbolos da água (rio, lago, praia, mar, ondas):

A água traz o simbolismo da fonte de vida, da purificação e da transcendência. Fonte de vida porque se relaciona à origem de tudo, purificação

porque faz parte dos rituais de purificação e batismo nas mais diversas culturas e transcendência porque, através destes rituais, regenera o homem e o leva à transcender espiritualmente o mundo material. É símbolo cosmogônico, porque cura, purifica e rejuvenesce (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e sentimentos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 21).

Dessa forma e tendo em vista o curso da existência humana referido pelos autores, a seguir são descritos o simbolismo de cada elemento que apareceu nas capas dos cadernos: o rio, o lago, a praia, o mar e as ondas.

Os rios,

Orinoco, Aqueloo, Mississipi, Nilo ... Ganges, Hudson, Danúbio [...] Nomes de águas em movimento, fluindo entre duas margens, águas correndo como o próprio tempo, como que veias da Grande Terra Mãe. Rio é fluidez vital; os rios percorrem tanto o mundo superior como o mundo inferior, ao longo da terra ou subterraneamente, dentro e fora: rios da fertilidade e da prosperidade, rios de promessa vinculativa, rios de comércio, rios de sangue e rios de água, rios de renascimento, rios de morte, rios de mágoa, todos presididos na nossa história mítica por divindades benéficas, ninfas horríveis ou inconstantes espíritos fluviais (MARTIN, 2012, p. 40).

Sendo assim, o rio traz o simbolismo do movimento, com suas correntezas e sua fluidez, bem como a ideia de que possibilita a passagem entre uma margem e outra. “O rio fala da vida como fluxo, liberdade, movimento, [...]” (MARTIN, 2012, p. 40). Semelhante ao rio, mas com fluidez diferente, encontra-se o lago, de águas calmas e paradas, diminuindo o ritmo e o movimento de suas correntes de água. Enquanto um rio é lugar de correntezas e intenso movimento, um lago “é uma superfície fluida de mistério, aparentemente imóvel e, contudo, movendo-se” (MARTIN, 2012, p. 44).

“Diferentemente de um oceano ou de um grande rio, a escala de um lago pode ser abarcada pela imaginação humana, e os lagos, como nós, vivem e morrem” (MARTIN, 2012, p. 44). Dessa forma, o simbolismo da água retoma a ideia de vida e morte referidas anteriormente e traz a ideia do movimento (brusco de um rio ou calmo de um lago). Dessa maneira, pensando no movimento das águas, ainda se têm a praia, o mar e as ondas.

A praia é um limite ou fronteira do mar com o continente e representa a convergência entre o céu, o mar e a terra (MARTIN, 2012). O mar, então, é “símbolo

da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 592). Em outras palavras, o mar simboliza o movimento da vida e é nas ondas que as transformações podem se dar, conforme os referidos autores:

Como nas chamas ou nas nuvens, o mergulho nas ondas indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência. Simbolismo que cumpre aproximar do simbolismo do batismo, com suas duas fases: imersão e ressurgência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 658).

Dessa forma, explorar o simbolismo presente nesses elementos aquáticos traz as polaridades simbólicas de vida e morte, purificação, transcendência e regeneração, todos ligados ao movimento da vida e suas transformações.

- Símbolos da terra (terra, estrada, montanhas, campos):

A terra simboliza a função maternal, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), ou, ainda, é o útero primário, de acordo com Martin (2012, p. 400), sendo

O céu seu inseminador através da chuva como sémen. As nascentes revelam as suas águas interiores. Os seres vivos – plantas, animais, humanos – emergem da sua gestação profundamente no seu útero, e a ele regressam na sua morte, para nascer novamente.

A terra, dessa maneira, está relacionada à vida e a morte, da mesma forma que a água anteriormente. A terra aqui diz respeito não somente ao chão e as estradas, mas às montanhas e aos campos que na terra se formam e que apareceram nas imagens das capas de cadernos desta constelação.

A estrada é uma via, um local de possibilidades, que abre caminhos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Esses caminhos podem resultar em tranquilos campos ou montanhas sinuosas. O simbolismo dos campos é semelhante àquele das maçãs de ouro do jardim das Hespérides visto na constelação anterior, ou seja, traz a ideia de paraíso, de imortalidade.

Enquanto o campo é horizontal, a montanha é vertical e participa do simbolismo da transcendência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 616). Ela é, assim,

[...] o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana. Vista do alto, ela surge como a ponta de uma vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, surge como a linha de uma vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a se escalar.

Sendo o centro e o eixo do mundo, com sua inclinação para o céu, a montanha retoma a ideia de transcendência que tanto tem surgido nos simbolismos analisados até aqui. Mas o que pode ser essa transcendência? Transcendência está relacionada a conhecer, ao conhecimento, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 616):

A ascensão tem evidentemente natureza espiritual, a elevação é um progresso no sentido do conhecimento; a ascensão dessa montanha [...] pertence ao conhecimento de si, e aquilo que se passa no topo da montanha conduz ao conhecimento de Deus.

Dessa forma, o aspecto da transcendência que mais se ressalta aqui não é aquele espiritual, ao encontro de Deus, mas sim aquele do conhecimento de si e do outro, ou seja, a necessidade de conhecer a infância mediada por símbolos. E, ainda, a pulsação cada vez mais forte de uma infância que precisa e reclama por ser conhecida, mesmo que indiretamente e inconscientemente através de símbolos.

- Símbolos do tempo (lua, árvores, flores, girassol):

O simbolismo do tempo traz a ideia do movimento do ciclo da vida. A lua, assim como o sol, em seu aparecimento e desaparecimento permitiu as primeiras medições de tempo (O'CONNELL; AIREY, 2011). O movimento lunar é utilizado nas mais diversas culturas para cultivar plantações. Dessa forma, a lua está diretamente relacionada à natureza, criando o tema simbólico do tempo desta constelação. Assim sendo, nesta parte da análise, serão considerados os símbolos da lua, da árvore e das flores, especificamente, do girassol.

A lua se destaca enquanto símbolo de transformação e crescimento e também é ligada ao simbolismo da coruja, enquanto conhecimento teórico, conceitual e racional (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Relacionada às vegetações, é símbolo de fecundidade. É, também, símbolo noturno, representando o “subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho” (Ibid., p. 564). Devido ao seu movimento, é símbolo do transitório e do influenciável.

Ainda, a lua “fala no interior da constelação de nascimento do indivíduo da parte animal, representada nessa região em que domina a vida infantil, arcaica, vegetativa, artística e anímica da psique” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 564). E enquanto astro, “a Lua ilumina o caminho, sempre perigoso, da imaginação

e da magia, enquanto o Sol abre a estrada real da iluminação e da objetividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 566).

A lua, então, traz os aspectos noturnos, de transformação e de crescimento da natureza em geral. É um símbolo intrinsecamente relacionada à imaginação. A seguir, é analisado o simbolismo da árvore, das flores e do girassol.

A árvore também é um símbolo de regeneração e da vida em evolução e ascensão, bem como traz a ideia de transcendência, pois

põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através do seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 84).

Muitas tradições têm sua árvore do mundo ou árvore da vida, tamanha sua importância para as culturas, pois ela pode ser considerada o templo da alma ou “a coluna vertebral a sustentar o corpo humano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 85), bem como uma ponte entre o céu e a terra para os deuses transitar. Considerando a ideia de evolução biológica, a árvore também é símbolo de fertilidade e crescimento: seja de uma família, de uma cidade ou de um povo.

Nesta seara vegetal, também constelou o símbolo das flores, sendo forte a presença do girassol. Dessa forma, as flores “são a marca da primavera. Não há no mundo melhor sinal de renovação, despertar e renascimento” (MARTIN, 2012, p. 150). Sendo assim, a flor retoma o simbolismo da fertilidade e do crescimento, sendo trazida aqui uma flor em especial – o girassol.

No girassol se destaca o caráter solar deste símbolo, pois a flor vira sua parte superior para o sol. Na China, por exemplo, comer as sementes de girassol é associado à longevidade e imortalidade (O’CONNELL; AIREY, 2011; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Dessa forma, os símbolos do tempo relacionados à natureza nesta constelação têm como pregnância simbólica a ideia de ciclo da vida, fertilidade, crescimento e transformação/regeneração, bem como retoma novamente a ideia de transcendência. Ainda que com a lua se tenha um lado noturno da natureza, com as flores e, principalmente, com o girassol, destaca-se um aspecto solar ou diurno da mesma, em intensa relação para o ciclo da vida.

Sobre os temas simbólicos relacionados aos animais, analisa-se a seguir:

- Pré-históricos (dinossauros):

Não se encontrou nos dicionários de símbolos sobre os dinossauros. Mas pode-se lançar um olhar simbólico sobre eles ao considerar que eles são pré-existentes ao homem, existiram antes da história registrada. Dessa forma, são animais misteriosos, que envolvem muitos cientistas para tentar descobrir suas origens e sua morfologia. Eram de estatura grande, impossibilitando a existência humana, pois seriam os predadores. De acordo com Anelli (2016, p. 16):

Os dinossauros nos fascinam porque viveram há milhões de anos, e objetos de milhões de anos chamam a nossa atenção porque são repletos de mistérios. Eles viveram em uma Terra tão desconhecida quanto outro planeta ainda pouco explorado.

Envolvidos nesse mistério histórico, oculto pelas eras, os dinossauros podem ser vistos como símbolo voltado ao aspecto noturno, enquanto noite escura, desconhecida, mas que provoca investigações em busca do seu conhecimento. Esse é um símbolo que incita olhar para as imagens das capas de cadernos no nível simbólico, tirando-as da noite que as esconde e trazendo-as para a luz do conhecimento.

Mas não se pode esquecer que os dinossauros se caracterizam como animais, entrando nessa constelação simbólica de acordo com o simbolismo do animal que foi descrito anteriormente, como uma característica presente no instinto humano.

- Domésticos (cachorro e gato/rato):

Na relação de animais domésticos apareceu a tríade cachorro-gato-rato. A primeira impressão que surge quando se encontra essa tríade é a questão das disputas, brigas e caças animais. Cachorro que caça o gato que caça o rato. Apesar de o rato ser um animal pestilento, foi inserido nessa relação de animais domésticos em função de sua relação com os outros dois. Dessa forma, a seguir é analisado o simbolismo do cachorro, do gato e do rato.

O cachorro, ou cão, traz o simbolismo de “guia entre os mundos da vida e da morte, do conhecido e do desconhecido, do humano e do animal, e, simbolicamente, entre a mente consciente e a selva da psique inconsciente e da alma” (MARTIN, 2012, p. 296). Sendo guia, também tem o papel de psicopompo, abrindo o caminho

entre os opostos da escuridão e da luz, vida e morte, ferimento e cura (MARTIN, 2012).

O cão, ainda, pode ser guerreiro, como na mitologia celta, onde os heróis tinham cães treinados para o combate e a caça. Pode ser também maléfico, como na mitologia cristã, enquanto guardião do inferno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

O gato tem duas polaridades interessantes: seja como gato submisso, seja como tigre feroz (MARTIN, 2012). Seu equilíbrio enquanto animal doméstico consta na submissão necessária ao seu dono e na agilidade de caça a animais de menor porte, como o rato, por exemplo. O gato traz o simbolismo da noite, da curiosidade, da investigação, enquanto um animal que sorrateiramente vai descobrindo seu território e se apossando do espaço.

O rato, assim como o gato, também traz o simbolismo da noite, na medida em que saem de suas tocas escuras a procura de alimentos. São ágeis, pois precisam se esquivar dos gatos. São devoradores impulsivos, que podem roer qualquer coisa, até tijolo, madeira e chumbo (MARTIN, 2012). Podem ser representados nos contos de fadas como heróis (como no conto O Rato e o Leão ou em *Ratatouille*), mas aqui destaca-se o simbolismo noturno da impulsão.

Estes três animais suscitaram a problematização dos conflitos entre os animais, emergindo as polaridades simbólicas noturnas ligadas ao psicopompo (cachorro), à curiosidade (gato) e à impulsão (rato) – o que pode trazer as características de companheirismo, curiosidade e impulso às crianças.

- Do ar (borboleta, pomba branca e canguru):

Os animais constelados nesse fenômeno como animais do ar carregam o simbolismo do vento, do sopro, do alçar voo, das cores e enquanto via de comunicação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Dessa forma, a seguir são analisados separadamente os seguintes animais: borboleta, pomba branca e canguru.

As borboletas são animais diurnos que voam através do sol. O seu simbolismo mais marcante é o da transformação ou metamorfose, pois “inicia sua vida como uma lagarta que eclodiu de um ovo” (MARTIN, 2012, p. 234). Nada mais simbólico neste momento do que olhar para uma criança e enxergar nela o potencial de metamorfose de uma borboleta, pois sua estrutura física e mental passa por

tantas transformações atreladas ao seu trajeto antropológico (DURAND, 2002) e permeada por simbolismos, que a transforma num ser ímpar. Além disso, a borboleta também é símbolo de leveza e inconstância no que diz respeito ao seu voo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

A pomba branca, por sua vez, é um símbolo de inocência e paz, conforme Martin (2012, p. 244):

A inocência, a beleza e a simplicidade são as virtudes da ave dócil e curiosa com o corpo coberto de penas macias, corpo redondo, cabeça elegante e olhos brilhantes. Das vigas do telhado, com doçura, observa nascimentos divinos, paira sobre os casais apaixonados em representações do acto amoroso e do casamento, voa como o espírito da esperança, símbolo de bons agiões e emblema da paz.

Dessa forma, grandes deusas-mães assumiam a forma de pomba, como, por exemplo, Afrodite (MARTIN, 2012), onde a pomba “representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 728). Essas acepções sobre a pomba representam o princípio vital do homem, a alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Já o canguru é alocado nesta parte da análise que trata sobre os animais do ar em função do seu salto, que “pode percorrer praticamente oito metros num só pulo e alcançar alturas de três metros” (MARTIN, 2012, p. 282). Por carregar seu filhote em uma bolsa externa até cerca dos três anos de idade, o canguru traz o aspecto simbólico do maternal, da grande-mãe, enquanto: “[...] segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 580).

Dessa forma, os animais atrelados ao ar trazem o simbolismo da metamorfose, da inocência, da paz e da grande-mãe como presentes no trajeto antropológico (DURAND, 2002) da infância representado nas imagens das capas de caderno.

- Da água (garça e flamingo):

Os animais aqui constelados na simbologia da água trazem o aspecto da leveza e da fonte da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Fonte da vida, porque é o principal aspecto da água, e leveza porque tanto a garça quanto o flamingo pairam sobre as águas, de forma leve, sem afundar, colocando apenas o bico para procurar alimento.

A garça, enquanto garça-real, “nas tradições europeias e africanas [...]

simboliza a indiscrição daquele que mete o nariz (o bico) em tudo. Mas também a vigilância, que pode perverter-se facilmente em curiosidade malsã” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 460). Dessa forma, esta ave traz o sentido simbólico da indiscrição e da curiosidade, questões facilmente observadas numa criança pequena que, sem pudor ou medo, mexe nas coisas a fim de descobrir sua utilidade, mesmo que não seja algo apropriado para si e que desafie a instrução do seu cuidador.

O flamingo, por sua vez, enquanto um pássaro rosado, surge como um símbolo da luz, “é aquele que conhece a luz; ele é o iniciador à luz; surge como um dos símbolos da alma migrante das trevas à luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 434). Pode-se associar este simbolismo ao fato de este colocar o bico na água a procura de alimento, nas trevas imersas no fundo da água, retirando seu alimento para a luz, porém, para a luz da morte e não da vida, pois servirá para saciar a fome da ave que paira sobre as águas.

Essas duas aves constelaram no simbolismo da água tendo em vista sua leveza ao tocar a mesma em busca de alimentos, dando sentido à água enquanto fonte de vida, mas ressaltando suas características próprias: a indiscrição, a curiosidade e a emersão ou subida à luz.

- Da floresta (ursos):

Uma grandiosa floresta, aparentemente infinita e eterna, é um santuário em estado natural (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Um santuário onde diversas espécies “coexistem, interagem, competem e caçam-se uns aos outros, um paradigma da imparcialidade e do desdobramento da mítica Grande Mãe” (MARTIN, 2012, p. 118). Neste santuário da coexistência animal, o urso é um animal grandioso que constelou no simbolismo dos animais da floresta.

Grandioso, o urso é o emblema guerreiro para os celtas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). No Japão é visto como a divindade das montanhas e para os Sibérios “é associado à lua, porque desaparece com o inverno e reaparece na primavera” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 924). Também é considerado como ancestral da espécie humana e uma expressão da obscuridade e das trevas, no sentido de seu habitat ser as cavernas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Em função de o urso estar ligado às forças lunares e ao inconsciente humano, caracteriza-se como um animal ligado ao aspecto noturno do regime de imagens (DURAND, 2002). Dessa forma, sua simbologia centra-se nos aspectos: guerreiro,

divindade, obscuridade/trevas, noturno. Destaca-se ainda que olhar para o urso é olhar para a evolução, pensando nos instintos naturais que ele desenvolve, instintos esses que se percebe em qualquer ser, seja animal ou humano, desde o nascimento.

Assim sendo, o animal constelado na floresta carrega o aspecto noturno do ser e instiga a pensar uma infância ora guerreira, resiliente frente as adversidades da vida, ora divina, objeto de proteção dos pais, ou ainda, ora noturna, representante do que há de mais profundo no inconsciente humano – sua base, sua fundação e estrutura para a vida.

- Da fazenda (vaca/bezerro, galinha, pato, cavalo e porco):

Ao tratar os animais enquanto pertencentes à fazenda, teve-se a intenção de dizer que os mesmos são criados pelos humanos para determinado fim, seja domesticação ou comércio e alimentação. Dessa forma, a seguir busca-se entender qual o simbolismo de cada animal, buscando dialogar com essa perspectiva.

A vaca traz o simbolismo da deusa-mãe cuidadora, pois, de acordo com Martin (2012, p. 304):

A vaca é a suprema fornecedora de bens. Os seus bezerros são os trabalhadores dos campos, o seu estrume dá origem a fertilizantes, combustíveis e materiais de construção para casas; os tendões e ossos tornam-se ferramentas, a pele é usada para roupa, o leite é o alimento supremo, fazendo dela a ama húmida de milhões de pessoas. Na imaginação dos antigos, a vaca encarnava os mistérios da dupla transformação em que o sangue materno criava ou construía os vitelos para se tornar leite após o nascimento.

Dessa forma, enquanto fornecedora de bens que permitiram a evolução do homem, a vaca é símbolo da terra nutriz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). “Ela é a fertilidade, a riqueza, a renovação, a Mãe, a mãe celeste do sol, jovem bezerro de boca pura, também esposa do sol, touro de sua própria mãe” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 926). Ou seja, o simbolismo da vaca constelado na análise diz respeito ao aspecto maternal e cuidador, fornecedor de vida e de bens para a vida.

Semelhante à vaca, a galinha também traz o simbolismo maternal, cuidador e fornecedor de vida. Com a ajuda dos galos,

[...] são prodígios de fertilidade. Vigilantes, protectoras de seus pintos, são também modelos da maternidade dedicada. O enérgico esgravatar da terra à procura de comida para os pintos, o acto de os chamar para a refeição,

asseguraram a sua presença em contos de criação nos quais o seu esgravatar dá origem ao mundo. As galinhas a chocar os ovos inspiraram a imagem alquímica do 'chocar' do ovo enquanto germe mítico ou centro que é chocado para a existência através do calor do inconsciente e a meditação do adepto (MARTIN, 2012, p. 328).

De forma homóloga, o simbolismo dos animais da fazenda até aqui analisados trazem a questão maternal para pensar a infância. O pato, por sua vez, desloca nosso olhar do aspecto maternal para o conjugal, pois é símbolo da união e da felicidade conjugal, tendo em vista que “o macho e a fêmea nadam sempre harmonicamente juntos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 692). Dessa forma, destaca-se aqui o aspecto simbólico da união e da harmonia.

Já o cavalo, traz o simbolismo da liberdade polarizando o controle, ou as rédeas, que o ser humano possui. Ainda, é símbolo de transcendência do homem, pois

Posídon, deus do mar e da terra que estremece, deu o cavalo à humanidade, mas Atena, na sua sapiência, deu-nos a rédea. Com estas oferendas transcendemos os limites literais do espaço, do tempo e da força ao apreender o poder do cavalo nos nossos esforços, enquanto na imaginação, o cavalo se tornou um animal poderoso ainda mais ctónico no cosmo, magicamente capaz de bater com o casco para invocar fontes de água viva, a ascender, alado, aos céus, a conduzir o sol através do espaço ou a inspirar medo e terror com os Quatro Cavaleiros do Apocalipse (MARTIN, 2012, p. 314).

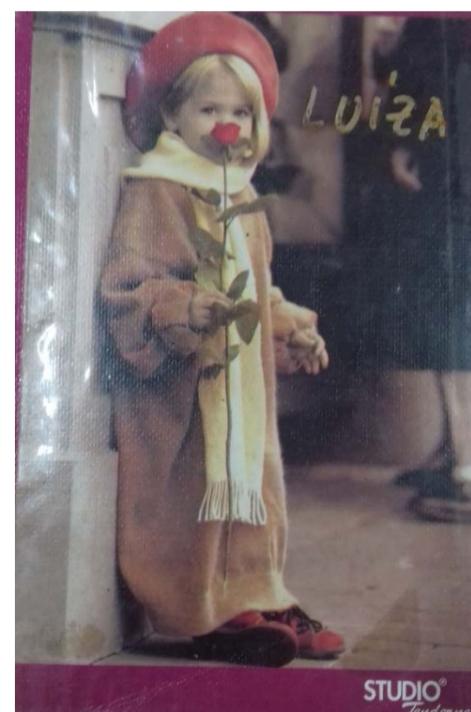
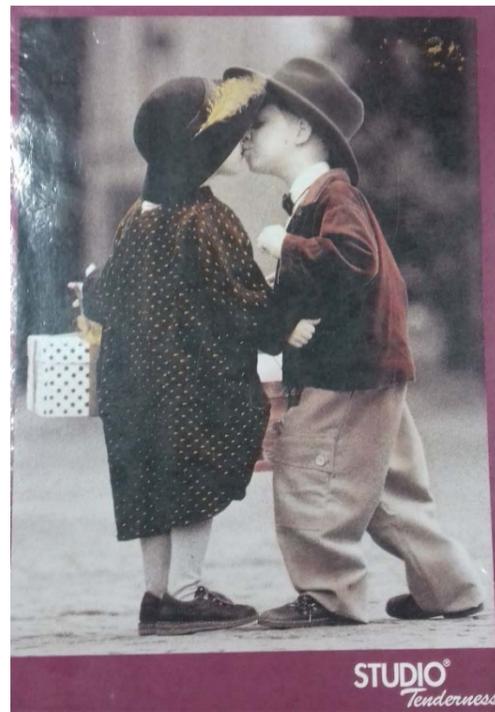
Sendo transcendência do homem, ambos são inseparáveis, pois o cavalo também é “montaria, veículo, nave [...]. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 203). Porém, para ser montaria, o cavalo tem de ser domesticado e treinado para tal fim. De uma forma ou outra, o cavalo, assim como a vaca e a galinha, também se configura num fornecedor de bens para a evolução humana.

E, por último, o porco retoma o aspecto maternal do símbolo, pois

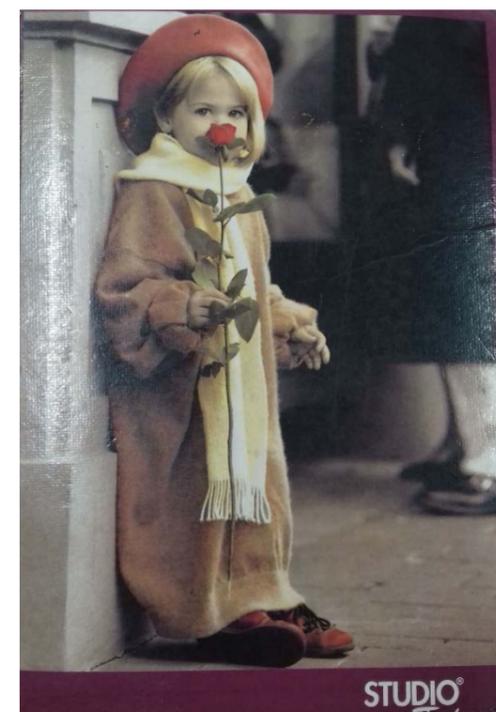
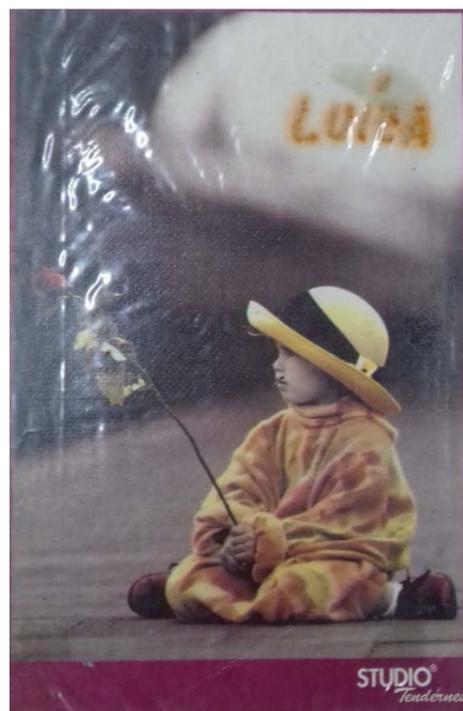
Aninhados contra a massa robusta e maternal de uma porca, um grupo de crianças chinesas encontra reconfortante repouso. Desde os tempos primordiais este animal 'uterino' tem sido associado, com alguma ambivalência, à Deusa Grande Mãe, em todo o mundo. Os porcos são criaturas curiosas e directas, vorazes, sociais e notavelmente produtivas. [...] Pesando à nascença cerca de um quilo, os leitões alimentam-se nas pesadas tetas da mãe para se desenvolverem e tornarem-se adultos pesando entre cento e quarenta e duzentos e setenta quilos ou por vezes bastante mais (MARTIN, 2012, p. 324).

Dessa forma, o simbolismo materno se faz presente nesta parte da análise.

A fim de encerrar a discussão dessa constelação simbólica que versa sobre os fenômenos da natureza e dos animais, destaca-se os principais eixos simbólicos homólogos para serem retomados posteriormente, quando será feita a convergência analítica: fonte de vida, purificação e transcendência, vida e morte, metamorfose, grande-mãe e função maternal.



## FENÔMENO DA ADULTIZAÇÃO DA INFÂNCIA



### CRIANÇAS... ROSAS... INOCÊNCIA/ADULTIZAÇÃO...

[...] as rosas evocam e evanescência da inocência e da juventude, coroam o vitorioso e homenageiam o mártir, são tecidas em bandeiras nacionais e nas insígnias das linhas genealógicas reais. Acima de tudo, as rosas significam amor em todos os seus matizes terrestres e celestiais: aquilo ou aquele que amamos no presente; aquele que amamos e perdemos e o desejo de algo que não tem nome – encarnado na forma e na cor das rosas e no perfume [...] (MARTIN, 2012, p. 162).

O fenômeno da adultização é aqui entendido como a ação de tornar adulto aquilo que não é. Ou seja, as capas de cadernos trazem imagens de crianças com trajes e representações adultas. Quando se fala em representação, é no sentido simbólico, pois os símbolos são uma transfiguração de uma representação concreta, são uma forma de representação. Nesse caso, a representação de uma infância adultizada urge aos olhos do observador e suscita problematizações: primeiro, o que é adultização e, segundo, que simbolizações aparecem nessas capas aqui consteladas?

Quando se fala em adultização, no sentido aqui definido, a imagem de mini-adultos logo se materializa, da mesma forma que se materializou nas representações das capas destes cadernos. Não se procura aqui reafirmar a tese de Neil Postman (1999) sobre a morte da infância em virtude dos processos de adultização precoce, mas, pelo contrário, procura-se compreender esse processo simbólico de vestimentas e ações representadas nas capas a partir do aporte teórico da Antropologia do Imaginário. E, também, porque de acordo com a Sociologia da Infância, outra linha teórica com a qual dialoga-se aqui, compreende-se que as transformações sociais não têm como consequência o desaparecimento da infância, mas sim transformações simbólicas nas suas culturas.

Mas será que essas imagens das capas de caderno mostram isso? A priori, defende-se que as representações dessas capas consteladas nesse fenômeno trazem a ideia concebida de infância naquele período de tempo, seja enquanto mini-adultos, por exemplo. Entretanto, o olhar simbólico que aqui se intenta mostrará outro lado dessas representações que não está patente, mas latente, além do que é visto. Não é uma análise de imagens do tipo realizada por Philippe Ariès (1978), mas uma análise simbólica, e assim como o imaginário, também atemporal e universal. Pretende-se demonstrar aqui como a dinâmica dos símbolos está representando a infância nessas imagens das capas de caderno.

E, então, que simbolizações aparecem nessas capas aqui consteladas? Três temas simbolizam aqui: 1º) no que se refere aos trajes; 2º) solidão; e 3º) casal de crianças.

- Trajes

Os trajes chamam a atenção por serem roupas grandes, como se fossem de adultos. Na imagem que se repete da menina com a rosa na mão, ela usa uma

roupa amarela comprida, como se fosse um casaco sobretudo, de cor amarela, encobrendo todo seu corpo. Também usa chapéu, permanecendo seu rosto descoberto, com um olhar sério e fixo. Nas outras imagens, a menina também usa roupa comprida, um vestido, aparecendo apenas suas canelas, bem como tendo a cabeça coberta por chapéu ou com um laço nos cabelos. O menino, por sua vez, usa calça e camisa formal, em uma imagem também usando chapéu e em outra usando uma gravata borboleta.

Mas o que podemos depreender simbolicamente dessas imagens?

O chapéu sugere um fechamento, uma proteção. De acordo com Martin (2012), o chapéu representa as convenções e papéis sociais que nos aprisionam. Entretanto, sendo a cabeça a sede da alma, o chapéu também pode ser visto enquanto “vaso mítico de compreensão e imaginação” (MARTIN, 2012, p. 534).

Dessa forma, a menina representada com chapéu pode estar cercada pelas convenções sociais que ela não escolheu, como, por exemplo, nas roupas de uma pessoa adulta. Porém, apesar do fato de “assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 232), o chapéu também traz o simbolismo de vaso da imaginação, que ao mesmo tempo que está presa naquele vaso, este pode ser a chave de acesso àquela.

O rosto, por sua vez, abaixo do chapéu, também traz uma importante questão simbólica. No caso das imagens desta constelação, a expressão observada no rosto das crianças é de observar. Elas olham com cuidado, seja para a câmera que fotografa, para o horizonte incerto ou para seu parceiro(a). Assim sendo, considera-se que o rosto é “a linguagem silenciosa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 790), ou uma “porta para o invisível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 791).

De forma coerente, ao olhar para o chapéu e o rosto das crianças representadas nestas imagens, percebemos um resquício de imaginação fechado ou tolhido pelo chapéu e silenciado nas feições das crianças. O que se reflete nos trajes do corpo todo, uma representação adulta de uma seriedade imposta às crianças. Encontra-se aqui, então, a representação de uma criança sob a imposição de uma sociedade adulta.

- Solidão

A solidão aqui simbolizou na observação da rosa, pois a criança que segura a rosa permanece sozinha, olhando fixamente para frente ou para o horizonte. Mas

então qual o sentido simbólico da rosa? Martin (2012, p. 162) esclarece:

[...] as rosas evocam a evanescência da inocência e da juventude, coroam o vitorioso e homenageiam o mártir, são tecidas em bandeiras nacionais e nas insígnias das linhas genealógicas reais. Acima de tudo, as rosas significam amor em todos os seus matizes terrestres e celestiais: aquilo ou aquele que amamos no presente; aquele que amamos e perdemos e o desejo de algo que não tem nome – encarnado na forma e na cor das rosas e no perfume [...].

Então, a rosa evoca a inocência da criança nas representações desta constelação, mas também traz o amor em todas suas formas. Tendo relação com o amor, a rosa é consagrada a Vênus (Afrodite) – a famosa deusa do amor. Apesar da inocência e do amor, a rosa também tem seus espinhos, que instigam proteção. Como exemplo disso, tem-se o conto de fadas Bela Adormecida, no qual “o fuso que pica a bela adormecida e a põe a dormir durante um sono de cem anos é replicado na cerca de roseiras bravas que aprisiona, enredando e ferindo mortalmente, os seus pretendentes” (MARTIN, 2012, p. 164).

E, também, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), a rosa simboliza a taça da vida e a alma. Um exemplo está na mitologia cristã, na qual a rosa pode ser a taça que contém o sangue de Cristo ou um símbolo das chagas de Cristo. Complementar ao renascimento de Cristo, a rosa se aproxima do símbolo da roda, ou do simbolismo cíclico da vida, pois representa o renascimento, expresso nas suas cinco pétalas, tendo no número cinco o início de um novo ciclo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

De forma análoga às cinco pétalas da rosa, estão as cinco capas de caderno que constelaram simbolicamente no fenômeno da adultização aqui analisada. Ademais, reside fortemente nessa infância representada a solidão, a inocência e o amor.

- Casal de crianças

Nas imagens aparece duas situações que representam um casal formado por crianças. Na primeira situação, aparece um menino e uma menina beijando-se na boca. Na segunda, aparece uma menina recebendo um presente de um menino. Nesta relação, surge duas questões simbólicas importantes: o feminino e o masculino.

O feminino está associado à transcendência, no sentido de guiar o desejo do homem, de ser um desejo sublimado, atraído para o alto, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 421):

É o encontro de uma aspiração humana à transcendência e de um instinto natural, em que se manifestam: 1) o vestígio mais experimental do domínio dos indivíduos por uma corrente vital extremamente vasta; 2) a fonte, em certo modo, de todo potencial afetivo; 3) e, por fim, uma energia eminentemente apta a aperfeiçoar-se, a enriquecer-se de mil matizes cada vez mais espiritualizados, a reportar-se em pensamento, para múltiplos objetos, e principalmente para Deus.

Dessa forma, o feminino se caracteriza enquanto uma energia arquetipal, uma transcendência vital. Da mesma maneira encontra-se o masculino, enquanto uma energia que nos habita. De acordo com o simbolismo de ambos, “o masculino emite a força da vida, esse princípio de vida está sujeito à morte. A fêmea é portadora de vida, ela anima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 598).

Outro fato importante é que a separação entre homem e mulher ou menino e menina, como nas representações desta constelação, é um símbolo de separação criado pelos homens, pois “na primeira descrição da criação, o homem é andrógino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 598).

Considerando que “o homem comporta um elemento feminino, e a mulher, um elemento masculino. Todo símbolo masculino ou feminino apresenta um caráter oposto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 599), conclui-se que as palavras feminino e masculino, homem e mulher e menino e menina não se limitam à expressão de uma sexualidade, mas à dois aspectos do ser.

Nos casais de crianças representados nas imagens das capas de cadernos desta constelação apareceram homens e mulheres, delimitados por trajes e ações, mas não se pode perder a essência do ser, a energia que os anima, considerando, então, que mais do que a imagem mostrada, as ações também importam.

Enquanto seres com manifestações de energias específicas, vê-se um casal beijando-se e outro trocando presente. O beijo é uma troca de energia entre os seres humanos: um beijo de amizade, um beijo de amor. O amor entre as crianças é sempre visto como amizade, tendo em vista que na história da pedagogia não se incentiva a sexualização precoce, mas orienta-se sobre o assunto. No caso aqui observado, não há indícios sexualizados, mas de um beijo enquanto troca de carinho e de amor. Da mesma forma, a troca de presente sugere isso, pois a menina

recebe um presente do menino, que pode ser algo simbólico representante de seu amor ou amizade.

A partir disso, a representação de casais de crianças levou a problematizar a divisão sexual não em função de um gênero definido, mas considerando-o enquanto energias ou até mesmo polaridades do inconsciente humano. Mas a força simbólica aqui ainda reside na separação, porém, também, na interação e na relação de amizade e amor entre as crianças.

Nesta constelação, que problematizou o simbolismo do fenômeno de adultização nas representações de crianças, percebeu-se uma infância sob a imposição de uma sociedade adulta, na qual impera a seriedade nos rostos, a solidão em seu olhar e feição frente a quem observa, e, a separação no que se refere à divisão sexual, porém, percebendo que mais do que gênero, residem nos seres energias que os animam (feminino ou masculino) e tencionam as relações de amor e amizade.



**FENÔMENO DOS  
CORPOS  
ADULTOS**



**CORPOS...  
SENSUALIZAÇÃO...**

“Trata-se de revelar e ocultar, de seduzir e abrir-se à consumação. Trata-se de estimular, excitar e potencialmente transcender o tempo e o espaço, ainda que muito brevemente. Está assim simbolicamente ligado à condição mágico-religiosa do divino” (MARTIN, 2012, p. 388).

Enquanto na constelação anterior se tratou da adultização como um fenômeno de ação, de tornar adulto aquilo que não é, com representações de trajes e ações consideradas adultas, aqui o foco cai no fenômeno dos corpos adultos presentes nas capas dos cadernos, muitas vezes de forma sensual. Mas o que é possível ver nessas imagens? Três grupos temáticos são predominantes nas imagens: esportes; grupo; e sozinho/sensual.

- Esportes

Surge aqui dois aspectos simbólicos dos esportes. 1º) esportes terrestres: escalar montanha, andar de moto, andar de bicicleta e andar de skate. E 2º) esportes aquáticos: remo e *kitesurf*. Nos esportes terrestres, o ser humano liga-se a terra, seja no andar (horizontalmente) ou no escalar (verticalmente). Nos esportes aquáticos, por sua vez, surge o pairar sobre as águas, com alguns toques (remar) e alçando voo (*kitesurf*).

Mas mais do que o simbolismo referente à terra ou água, aqui centra-se o olhar nos verbos que instigam esses esportes: escalar, andar, remar e voar. Ao realizar esses atos, qual o sentido simbólico para o homem?

Os quatro verbos mencionados fazem emergir o sentido simbólico da transcendência, sentido esse que tem sido mencionado desde a o início da análise. Isto porque andar sugere ir em frente, escalar e voar sugerem subir para outro nível, entretanto, remar paira sobre duas polaridades interessantes, pois ao mesmo tempo em que o remo toca a água, adentrando seus mistérios profundos, também emerge para o alto, no mesmo sentido de transcendência que aqui surgiu. Mas o que é transcendência mesmo?

Penso que a transcendência possa ser tomada aqui como ascender a um outro nível, passar para outro estágio: do conhecimento, da vida, da evolução. No que diz respeito aos esportes aqui observados, transcender destaca o aspecto antropológico do ser humano, pois quando se pensa na criança e na sua trajetória na infância, ela é vista como um ser em constantes andanças, muitas vezes escalando obstáculos, sendo resiliente perante a vida, remando nas marés sociais que a tratam como objeto de cuidados políticos e alçando voos longe daquilo que é imposto, mostrando-se enquanto uma utopia social alcançável. Pode-se considerar, então, que a infância aqui está se mostrando a partir de uma visão do imaginário, enquanto uma fase da vida potente de mistérios a serem descobertos.

E, ainda, destaca-se aqui o papel do caminho trilhado, do verbo andar evidenciado anteriormente. Esse caminho, essa estrada, se configura como simbólica, na medida em que é um guia, um curso natural da vida do ser humano, “com as suas belezas, mudanças de direcção, aventuras e pontos acidentados, e o seu derradeiro destino, a morte” (MARTIN, 2012, p. 454). Destacou-se a estrada por esta estar ligada as outros símbolos: andar seus caminhos; encontrar dificuldades e escalá-las e superá-las; encontrar um lago e remar em suas águas visando seus mistérios profundos; e, após, alçar voo e ascender no trajeto do conhecimento.

É desta forma que a infância tem se apresentado nesta constelação: enquanto um grupo que trilha seu caminho em determinado contexto social, dribla as adversidades com o sentido simbólico do escalar, porém, adentra em seus lagos profundos para, a partir daí, tomar impulso em novas andanças, transcendendo da vida infantil, para, pode-se dizer, a vida adolescente. O sentido transcendente que o esporte traz aqui diz respeito a esse trajeto antropológico da infância.

- Grupo

Inicialmente, é necessário reiterar a importância do conceito de grupo quando se fala de infância, pois, de acordo com a sociologia da infância, a infância é um grupo estrutural da sociedade que se caracteriza por seus componentes serem crianças. Enquanto estrutura social, esse grupo está presente nas mais diversas sociedades e tempos, variando em suas formas, culturas e membros (que se renovam constantemente).

Entretanto, o grupo que aparece nas imagens das capas de cadernos aqui analisadas são constituídos por jovens, adultos talvez, em ações que transmitem a ideia de interação social e relações de amizade e de amor. Por serem adultos trazem a ideia de adultização, porém, esse tema foi trabalhado na constelação anterior, e na presente constelação o olhar é centrado nos corpos adultos, como referido no início desta escrita.

A amizade é considerada um laço de união entre pares que se identificam. É através desse tipo de união que a cultura se desenvolve. Encontrou-se a amizade representada nas capas dos cadernos quando apareceram duas ou mais pessoas juntas em ações que sugeriam risadas e brincadeiras. De acordo com Martin (2012, p. 436), “brincar é na realidade uma maneira fundamental através da qual duas pessoas ou animais se podem conhecer”.

Estabelecendo um elo entre amizade e a brincadeira, considera-se que “da brincadeira emerge a mudança evolucionária, o autoconhecimento, a descoberta científica, a composição artística, a invenção, o prazer, os bons amigos de múltiplas espécies e a resolução de muitas questões” (MARTIN, 2012, p. 436). Dessa forma, a partir desse elo de amizade, as relações de amor podem surgir.

O amor caracteriza-se por um sentimento passional, culturalmente associado entre duas pessoas. Mas quando as imagens da capas de cadernos trazem a temática do relacionamento entre as pessoas, seja a amizade (que também é uma forma de amor), seja o amor entre as pessoas, não direciona a análise pra uma relação estritamente física, mas mítica, pois ao procurar sobre o simbolismo do amor, pode encontrar-se que “na cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo. A noite engendra um ovo, do qual sai o Amor, ao passo que a Terra e Céu são formados das metades da casca partida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 46).

O Amor, enquanto um símbolo que leva à origem do mundo, tem sua expressão em Eros:

Eros, que se originou como uma força criativa primitiva, tornou-se o deus grego do amor e o filho de Afrodite, deusa do Amor. Sua contraparte romana era o Cupido (ou Amor), o filho de Vênus, um menino em forma de anjo que tinha asas e atirava setas de desejo com seu arco (O'CONNELL; AIREY, 2011, p. 162).

E de forma sincrônica, Eros, símbolo maior do amor, é representado como uma criança ou adolescente alado, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012). Encontra-se aqui a expressão máxima da criança na mitologia, enquanto um ser representante do amor, o que simboliza a eterna juventude, que se renova a cada criança no mundo. Ainda, de acordo com os referidos autores, o “Amor permanece sempre o Deus primeiro, aquele que assegura não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do Cosmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 46).

Compreende-se aqui a continuidade manifesta no nascimento de crianças e a coesão interna do cosmo é compreendida na união dos opostos, pois “o amor tende a vencer esses antagonismos, a assimilar forças diferentes, integrando-se em uma mesma unidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 46).

De um ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em múltiplos seres, é a força que dirige o retorno à unidade, é a reintegração do universo,

marcada pela passagem da unidade inconsciente do caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva. [...] o amor é a busca de um centro unificador que permitirá a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 46).

Percebe-se, então, que nesta parte da análise, encontra-se a fonte de progresso humano, tendo sua expressão na união e continuidade da espécie através do amor.

- Sozinho/sensual

Também surge o aspecto do ser humano sozinho nas capas dos cadernos. Pode-se identificar a predominância esportiva nos homens, conforme visto anteriormente, bem como a sensualização (em poses com e sem camisa). A mulher aqui aparece pedindo carona, na companhia de um cavalo, sentada no carro, em pé nas escadas, pulando (no ar), oferecendo uma flor (girassol), bem como sensual (barriga e seios em evidência). Mesmo considerando o feminino e o masculino como energias do inconsciente e não como gêneros específicos, é visível essa separação de gêneros nas capas.

A partir disso, a atenção sobre os símbolos aqui está centrada, primeiro, na sensualização feminina e masculina (porque os esportes foram analisados anteriormente) e, segundo, no simbolismo do cavalo, do carro, das escadas, do pulo e do girassol.

A sensualização diz respeito a forma como os corpos aparecem, destacando principalmente a barriga, os peitos e os ombros. O olhar fixo e o sorriso também são predominantes. Sobre o sentido estabelecido pelo olhar, Martin (2012, p. 352) diz que

O olho recebe e emite luz, olha para fora e para dentro, é uma janela para a alma e para o mundo, revelando e percebendo, vendo tudo. Mas também pode ver demasiado, ou absolutamente nada. O olho ilumina, compreende, expressa, protege, critica e fita.

O olhar fixo, então, instaura o sentido de olhar para fora a partir do que está dentro, caracterizando o olho enquanto uma janela do ser. Dessa forma, o olhar se constitui enquanto símbolo de uma revelação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Com isso, o simbolismo do olhar reitera a infância vista a partir da perspectiva da antropologia do imaginário, pois é a teoria base (dentro) que sustenta o olhar (de fora).

O sorriso, de forma análoga ao olhar, também revela, pois ao sorrir, o sujeito revela algo, identificado como dentes. Mais do que uma revelação, “a exposição dos dentes em cintilantes sorrisos é vista como uma característica de beleza no mundo contemporâneo” (MARTIN, 2012, p. 370). Ou seja, o olhar e o sorriso trazem o sentido revelador da beleza humana encontrada nas imagens das capas de cadernos.

A beleza também é reforçada na aparição dos corpos, predominando o tronco humano: barriga, peitos e ombros. É difícil encontrar nos dicionários de símbolos definição para determinadas partes do corpo humano. Mas é importante considerar que o corpo humano tem direta relação com simbolismo também, no que diz respeito aos seus schèmes, por exemplo, onde de uma dominante postural emerge o regime diurno de imagens e de uma dominante digestiva e copulativa emerge o regime diurno, como visto no capítulo que trata sobre a teoria dos Estudos do Imaginário. Isso equivale dizer que quando a criança passa da fase de engatinhar e se torna bípede, começa a caminhar, toda sua visão de mundo muda, seus schèmes se reorganizam e seu imaginário se amplia. Isso significa que o corpo humano expressa símbolos inatos do ser e no caso aqui o corpo constitui uma representação simbólica presente na vida das crianças.

No que diz respeito à barriga, por exemplo, predomina uma barriga magra, coberta ou descoberta, que quando aparece se mostra como um modelo a ser seguido. Algo também perceptível nas outras imagens é de que as pessoas que estão nas capas desses cadernos, além de modelos fotográficos, são moldes para o que a sociedade considera bonito e apresentável: pessoas magras, sorrindo e fazendo esportes.

Entretanto, tirando o véu daquilo que a sociedade representa em seus modelos, destaca-se o simbolismo dos seios femininos ou peitos masculinos: “Seio é fonte. É provisão. Transporta o potencial para a vida no seu interior. Está biológica, etimológica, psíquica e simbolicamente ligado à fonte que dá vida. [...] O significado maternal do seio é claramente um dos seus aspectos dominantes” (MARTIN, 2012, p. 388). Além de seu aspecto maternal, também pode estar associado ao erótico e sensual, conotando desejo:

Trata-se de revelar e ocultar, de seduzir e abrir-se à consumação. Trata-se de estimular, excitar e potencialmente transcender o tempo e o espaço, ainda que muito brevemente. Está assim simbolicamente ligado à condição mágico-religiosa do divino (MARTIN, 2012, p. 388).

Enquanto o seio feminino instaura um simbolismo maternal e ao mesmo tempo sensual, o peito masculino reinstaura essa polaridade sedutora, considerando também o peito como um lugar de repouso para quem o abraça.

Partindo da análise da sensualização realizada que revelou a beleza humana vinculada ao maternal e sensual, olha-se agora para os símbolos presentes nas ações dos protagonistas que estavam sozinhos nas capas dos cadernos: o cavalo, o carro, as escadas, o pulo e o girassol.

Como já analisado na 2ª constelação, que tratou do fenômeno da natureza e dos animais, o cavalo traz o simbolismo da liberdade, polarizando o controle que o ser humano precisa ter sobre este animal para domá-lo. Domando-o, o cavalo passa a ser fornecedor de bens para a evolução humana, ao mesmo tempo que é símbolo de transcendência. Isto porque “ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 203). E, ainda, olhando para a imagem do cavalo nessa constelação, instaura-se a ligação desse animal e de sua cavaleira com a terra, evidenciando “essa beleza selvagem, a pastar pacificamente nas planícies, que repentinamente se liberta com um resfolegar e uma respiração impetuosa, rápido como o vento” (MARTIN, 2012, p. 312).

Assim como o cavalo, o carro é um meio de transporte, que apesar de medir sua potência em cavalos, visou substituí-los nas novas gerações (MARTIN, 2012). De acordo com Martin (2012, p. 442), “o carro está associado à sensualidade, poder, velocidade, agressão, ‘pulsão’. No carro estão projectados aspectos essenciais de identidade, ou da personalidade”. O carro se tornou, então, um produto cobiçado, com grandes avanços tecnológicos e alcance popular nas décadas de 1990 e 2000. De forma simbólica, o carro se constitui enquanto o “veículo de uma alma em experiência: ele transporta essa alma pelo tempo que dura uma encarnação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 194). Dessa forma, o cavalo e o carro, vistos enquanto veículos, são o transporte da alma durante o trajeto antropológico do ser humano.

Em contraponto ao simbolismo do carro e do cavalo analisados aqui, enquanto veículos simbólicos de um trajeto, surge o simbolismo da escada e do pulo (ar) no seu aspecto transcendental e ascensional. Isso porque a escada é “símbolo de ascensão em lentas etapas e transições través de passos difíceis” (MARTIN,

2012, p. 566). Apesar desse aspecto de subida, “no mito, nos contos de fadas e nos sonhos, as escadarias, como as escadas de mão, descem para os reinos do mistério, da magia, do tesouro e da iniciação” (MARTIN, 2012, p. 566).

Ainda, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 378), “os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados ao problema das relações entre o céu e a terra”, sendo símbolo da ascensão e da verticalidade. Levando em conta esse aspecto transcendental da escada, seu simbolismo é

idêntico ao da escada de Jacó, ao longo da qual subiam e desciam os anjos; ao da escada feita de dois nagas, pela qual o Buda desceu do monte Meru, ao mi'radj do Profeta (Maomé); à bétula com sete entalhes dos xamãs siberianos. Observemos, ainda, que o imperador vietnamita Minh-Huang alcançou a lua com a ajuda de uma escada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 378).

Essa transcendência entre a terra e o céu se dá através dos degraus, que simbolizam os níveis de conhecimentos materiais e espirituais pelo qual o ser humano deve passar para chegar à um estado superior – degraus esses que podem ser vistos como graus iniciáticos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Pensar a infância através do simbolismo da escada, leva à consideração sobre as etapas provisórias da vida, considerando cada ano de vida como um degrau (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), um grau iniciático pelo qual a criança passa, avançando na sua caminhada terrena, indicando o movimento de seu trajeto antropológico.

Entretanto, analisando a escada enquanto um símbolo ascensional, que tem por características uma evolução lenta, por etapas, considera-se o ato do pular, símbolo destacado anteriormente, como uma forma de pular essas etapas, revelando um perigo à evolução do ser humano, pois cada etapa tem seu grau de importância.

Porém, estabelecendo uma relação entre o simbolismo do carro e do cavalo com o simbolismo da escada e do pular, ancorando-se em Chevalier e Gheerbrant (2012), é considerado que “a verticalidade seria a linha do qualificativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior; a profundidade, essa mesma dimensão vista do interior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 378). Dessa forma, o trajeto antropológico do ser humano tem acontecido com o transporte de animais desde há muito séculos e avançado com a tecnologia dos carros, aspectos representados nas

capas dos cadernos. Porém, nesse trajeto, a escada surge com forte pregnância, destacando as fases da vida pela qual o homem passa visando elevar sua consciência.

E, por último, o girassol traz a ideia, já mencionada na segunda constelação desta análise, da renovação, do despertar e do renascimento (MARTIN, 2012), pois enquanto flor é símbolo da fertilidade e do crescimento, destacando seu aspecto solar. Correlacionando o girassol ao simbolismo do trajeto expresso com o cavalo e o carro e com o simbolismo transcendental e ascensional suscitado pelo cavalo e pelo pular, o girassol apresenta-se de forma simbólica como aquilo que está além, que já transcendeu, pois vira-se para o lado do sol, buscando sua luz, reiterando a transcendência presente durante a análise, num ir e vir constante.

Destarte, esta constelação teve, mais uma vez, a pregnância da transcendência manifesta nos seus símbolos, seja através dos esportes (voando, por exemplo), seja através do progresso humano representado na união e continuidade da espécie através do amor (o que também se relaciona ao aspecto maternal e sensual), seja através do simbolismo do carro e do cavalo (representando um trajeto) e da escada e do pulo (representando a transcendência) e seja através do simbolismo solar do girassol, enquanto aquilo que já transcendeu. Confuso e repetitivo, mas por isso mesmo simbolicamente forte e pregnante, no trajeto antropológico da infância que nesta análise se manifesta é encontrada incessantemente a expressão de suas andanças (trajetória), impulsionando a transcendência material e espiritual do ser humano, representada minuciosamente nos símbolos analisados.



DESENHOS ANIMADOS...  
AMIZADE... HERÓIS...

O tema do herói combatente encontra-se, enfim, nos contos populares sob a forma eufemizada do "príncipe encantado" que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda. Príncipe encantado que aparece também na lenda nórdica de Sigur e Brunehilde, num conto tártaro, ou na nossa Bela Adormecida. Todos ilustram esse tema 'velho como os argonautas'." (DURAND, 2012, p. 162).

Essa constelação diz respeito aos desenhos animados produzidos para as crianças. Aqui constelaram 30 animações: *Snoopy*; Turma da Mônica; *Looney-Tunes* (Piu-Piu, Taz, Gaguinho); *Mickey e Minnie*; Castelo Rá-Tim-Bum; Bananas de Pijamas; *Pokémon*; Tarzan; 101 Dálmatas; Ursinho *Pooh* e sua turma; As Meninas Superpoderosas; Bob Esponja; A Liga da Justiça; Homem-Aranha; Batman; *Hello Kitty*; *Power Rangers*; Os Anjinhos; Os Cavaleiros do Zodíaco; Os Incríveis; *Hot Wheels*; Carros; Moranguinho; *Transformers*; e os 7 anões.

Essas animações estão reunidas nas seguintes pregnâncias: 1) animais, 2) turma de amigos, 3) heróis e 4) carros. Cada uma das animações será descrita de forma a encontrar seu simbolismo.

### 1) ANIMAIS:

O primeiro símbolo animal que se destaca aqui é o cachorro, através dos personagens *Snoopy* e 101 Dálmatas. Seguido a estes, aparece o gato, na figura da *Hello Kitty*. Os personagens *Looney-Tunes* agregam vários animais, aparecendo aqui o porco, o pássaro e o diabo-da-tasmânia. A figura simbólica do rato aparece nos personagens de *Mickey e Minnie*. E, por último, emerge o urso na representação do Urso *Pooh* e sua turma. Alguns desses animais já foram analisados nas constelações anteriores e serão retomados aqui, reiterando sua força simbólica.

#### CACHORRO:

*Snoopy* é um cachorro da raça beagle, teve sua primeira aparição em outubro de 1950 e é mundialmente famoso por sua autoconfiança. Do topo de sua casa ele observa a vida humana, escreve um romance, viaja para a lua e planeja vingança ao gato vizinho<sup>39</sup>. Ele é o protagonista da história originalmente intitulada *Peanuts*, criada por Charles Schulz. Companheiro de Charlie Brown, caminha em duas patas, diferenciando-se dos cachorros comuns, habita o universo onírico, assume diferentes personalidades e contrapõe-se ao seu proprietário (integrante do mundo real). As histórias de *Snoopy* giram em torno de seus sonhos, ao adormecer no telhado de sua casa, originando episódios criativos em que ele assume variadas identidades, seja um aviador, ou um escritor, por exemplo<sup>40</sup>.

No que tange a questão simbólica, *Snoopy* retoma o simbolismo do cachorro

<sup>39</sup> Fonte: <<https://www.peanuts.com/characters/snoopy/>>

<sup>40</sup> Fonte: <<https://www.infoescola.com/desenho/snoopy/>>

já tratado anteriormente, trazendo a polaridade deste símbolo ao considerar-se que ele habita um espaço diferenciado dos outros cachorros: o topo da casa e anda em duas patas, transcendendo o espaço comum dos cães. E, também, a questão onírica deste personagem chama a atenção, pois o onírico é uma camada profunda do inconsciente e do instinto, questão intrínseca do simbolismo do animal.

Em consonância com o símbolo do cachorro, também aparecem os personagens 101 Dálmatas nas capas dos cadernos. Diferentemente de *Snoopy*, que anda em duas patas e é um personagem principal da história, os 101 Dálmatas são 101 cachorros que andam nas suas quatro patas e tem uma gama maior de personagens como principais.

Os 101 Dálmatas apareceram em meados dos anos 1990 e sua história gira em torno da defesa da ninhada de dálmatas da vilã Cruella de Vil, que planeja sequestrar os cachorros para usar suas peles para fazer casacos, pois ela é uma estilista famosa. Porém, os pais das crias se transformam em heróis e traçam uma busca pelos filhotes presos para salvá-los<sup>41</sup>.

Diferentemente de *Snoopy*, que vive em um mundo de sonhos, os 101 Dálmatas vivem em um mundo real, lutando contra as forças do mal, podendo ter seu sentido simbólico associado ao mundo dos guerreiros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

#### GATO:

A figura do gato aparece na personagem *Hello Kitty*. A gatinha *Hello Kitty* surgiu em 1974, criada pela empresa japonesa *Sanrio*. Foi desenvolvida objetivando trazer felicidade e incentivar os laços de amizade entre as pessoas<sup>42</sup>. Esta personagem é tratada aqui como a simbólica do gato, porém, é preciso destacar que a própria empresa que a criou divulgou que ela não é um gato, apesar de ter bigodes e orelhas pontudas, pois ela tem seu próprio animal de estimação. Entretanto, ainda assim, destaca-se aqui a personagem enquanto uma gata, tendo em vista a predominância desta visão entre as crianças e até mesmo adultos, fazendo com que sua simbologia seja associada a este animal. Destaca-se também o fato de a personagem não possuir boca e sua ausência de expressão, pois isso abre a possibilidade de cada pessoa ver uma série de sentimentos possíveis na

---

<sup>41</sup> Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-13534/>>

<sup>42</sup> Fonte: <<http://helloworld.com.br/sobre/>>

personagem.

A personagem *Hello Kitty*, simbolizando o gato, carrega o sentido da sagacidade e engenhosidade deste animal, considerando sua falta de expressão que possibilita enxergá-la como o espectador quiser. Ou, ainda, de acordo com cada espectador e suas intimações mais profundas, e de acordo com o simbolismo dos animais, pode representar “as camadas profundas do inconsciente e do instinto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 57). De outra forma, destaca-se também, que sua falta de expressão pode estar associada ao fato de seu simbolismo oscilar entre tendências benéficas e maléficas, como, por exemplo, enquanto na Índia são beatificados, na tradição céltica são tratados com desconfiança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012) – o que reafirma a importância das intimações humanas e culturais ao olhar para o símbolo.

#### PÁSSARO, PORCO E DIABO-DA-TASMÂNIA:

Looney-Tunes é uma série de desenhos animados produzida pela *Warner Bros* a partir de 1930. Inicialmente apresentava composições musicais através das aventuras de seus personagens. Com o sucesso, seus personagens se perpetuaram e continuam a aparecer em animações infantis<sup>43</sup>. Nas imagens das capas de cadernos desta constelação, destacam-se três personagens: o Piu-Piu – trazendo o símbolo do pássaro; o Gaguinho – trazendo o símbolo do porco; e o Taz – trazendo o símbolo do diabo-da-tasmânia.

Piu-Piu é um canário amoroso que, mesmo sendo um bebê, tem uma inteligência que transcende seu tempo. Vive seus dias a fugir do gato Frajola, que mira o pássaro a fim de se alimentar. Nesses dias de fuga, Piu-Piu mostra-se de forma ambígua: entre a doçura de um pássaro bebê e a maldade com a qual ele reage aos ataques do gato<sup>44</sup>. Essa rivalidade entre eles, provavelmente se dá porque são seres diferentes: o gato é terrestre, enquanto o pássaro é celeste – o que evoca uma certa inveja do gato, provocando todas as aventuras das quais Piu-Piu precisa se desvencilhar.

Dessa forma, o pássaro simbolizado no Piu-Piu traz o seu voo como algo libertador, mesmo que seja engaiolado e não possa voar, mas provoca o instinto do gato pois ele não tem nem a possibilidade de voar, ação essa que também pode

---

<sup>43</sup> Fonte: <<https://www.wbkidsgo.com/pt-br/looneytunes/characters>>

<sup>44</sup> Fonte: <<https://www.wbkidsgo.com/pt-br/looneytunes/tweety>>

provoca a mente humana:

O voo dos pássaros deve ter excitado a nossa imaginação desde que os vimos a subir aos céus. Os pássaros, parecem não se reger pelas mesmas leis da natureza que nós. Com a leveza do próprio pensamento, desafiam a gravidade, estando tão à vontade tanto no ar como na terra. [...]. Os pássaros formam um elo entre céu e terra, entre consciente e inconsciente, e é quase universalmente considerado como um símbolo da alma ou anima, como a respiração do mundo ou como a alma do mundo escondida na matéria. (MARTIN, 2012, p. 238).

Tendo o voo do pássaro caracterizado, percebe-se que Piu-Piu, considerado enquanto alma do mundo, passa seus dias lutando contra os transtornos que afligem a alma humana, simbolizados nos ataques do gato, seja por inveja ou por fome. E, além disso, destaca-se sua inteligência para lidar com essa situação.

Martin (2012) definiu bem a simbologia do pássaro que se observa no personagem Piu-Piu: “Os pássaros estão entre os animais mais inteligentes; eles usam os seus bicos e garras para criar ferramentas complexas, alguns falam, têm sentido de humor e inventam novas palavras, outros são capazes do que parecem ser atitudes enganadoras” (MARTIN, 2012, p. 238).

Assim sendo, o pássaro, ou Piu-Piu, destaca o sentido do voo e da inteligência para lidar com situações que afligem a alma, pois considera-se que usar a inteligência é voar por lugares desconhecidos em busca de respostas.

O segundo personagem que apareceu nas imagens das capas de cadernos desta série é o Gaguinho, um porco gago que, por este motivo, sempre demora para completar uma frase. Tem por característica principal ser um grande aliado para os outros personagens, ser inocente e leal. Por vezes é fácil de enganar, mas não facilmente derrotado<sup>45</sup>.

Martin (2012) enfatiza, além do aspecto maternal do porco tratado anteriormente, o seu lado ganancioso. Porém, pode-se auferir que Gaguinho também traz a intenção de deslocar essa visão sobre os porcos de gananciosos para ingênuos, pois, “outras histórias, especialmente contos para crianças [...], reflectem diferentes atributos do porco – inocência, sensibilidade, inteligência e lealdade” (MARTIN, 2012, p. 324), atributos estes que pode-se encontrar no personagem aqui referido.

O último personagem desta série animada é Taz, um diabo-da-tasmânia, que se locomove num redemoinho, devorando tudo que está em sua frente. Suas

---

<sup>45</sup> Fonte: <<https://www.wbkidsgo.com/pt-br/looneytunes/Porky-Pig>>

características são: durão, resmungão, temperamento curto, sem paciência, apetite voraz, pouca inteligência, seu discurso são grunhidos, rosnados e cuspes e é capaz de girar e morder qualquer coisa<sup>46</sup>. Enquanto um personagem, representa o animal diabo-da-tasmânia. Enquanto um símbolo, observa-se seu simbolismo na figura do diabo, considerando-se seu temperamento e suas ações truculentas.

Assim sendo, o diabo simboliza as forças perturbadoras, muitas vezes representadas num animal, simbolizando a queda do espírito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Ele é, ainda, “a síntese das forças desintegradoras da personalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 337). Ora, nada mais desintegrador do que Taz, que com seu redemoinho destrói tudo ao seu redor. O diabo, também, representa a desordem, a inquietação, a divisão e a dissolução (CHEVALIER; GHEERBRANT), características articuladas no personagem do Taz, descrito anteriormente. Entretanto, “essas forças [...] são indispensáveis ao equilíbrio da natureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 338), o que transforma Taz no equilíbrio entre Piu-Piu e Gaguinho ou, ainda, entre os *Looney-Tunes*. Em outras palavras, a doçura de Piu-Piu e a ingenuidade de Gaguinho é equilibrada na turma *Looney-Tunes* pela desordem e truculência de Taz.

#### RATO:

A figura do rato aparece nos personagens *Mickey Mouse* e *Minnie Mouse*, personagens da *Walt Disney* criados em 1928. Os personagens abordam variados temas, mas constantemente estão envolvidos num duelo com o inimigo e vilão da história Bafo de Onça. *Mickey* se transforma no herói e, geralmente, precisa salvar *Minnie* de alguma enrascada. São ícones infantis, um casal de roedores que representam a amizade, o amor e a lealdade.

*Mickey* e *Minnie* são adoráveis, ao contrário da figura animal do rato, muitas vezes criatura terrível, infernal e portadora de pestes (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Em contraponto a isso, “na análise freudiana, os ratos se tornam os avatares das crianças: tanto uns como os outros são signos de abundância, de prosperidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 771). Ou seja, *Mickey* e *Minnie* são heróis infantis que desmontam a ideia animalasca de rato e são transformados em símbolo da abundância. Abundância essa que diz respeito ao seu poder de proliferação

---

<sup>46</sup> Fonte: <<https://www.wbkidsgo.com/pt-br/looneytunes/taz>>

descrito na primeira constelação desta tese (fenômeno de modificação sobre as capas).

#### URSO:

O símbolo do urso tem sua expressão no personagem do Ursinho *Pooh* e sua turma, personagens atualmente pertencentes à franquia *Disney*, com sua primeira aparição em meados dos anos 1920. O escritor, Alan Alexander Milne, criou *Pooh* baseado em um ursinho de pelúcia de seu filho, bem como seus brinquedos emprestaram o nome para a maioria dos personagens da turma.

*Pooh* é um urso gentil que adora mel e usa uma camisa vermelha. Passa seus dias com seus amigos e em busca de um pote de mel. Seus amigos principais são: Leitão, Tigrão, Coelho Abel e Bisonho. *Pooh* é desorganizado e gentil. Leitão é vigilante e medroso. Tigrão é agitado e impulsivo. Coelho Abel é organizado. E Bisonho é triste e deprimido.

*Pooh* se destaca como o elo da turma, o equilíbrio e aquilo que move os amigos. Apesar de desorganizado, muitas vezes é o líder, e as histórias giram sempre em torno dele. Isso traz o sentido simbólico dos instintos e da evolução. Pode ser perigoso, incontrolado, mas o urso *Pooh* vai ao encontro da outra polaridade do símbolo, aquela de um urso domesticado, pois “dança, é hábil com uma bola. Pode-se atraí-lo com mel, pelo qual é apaixonado. Que contraste entre a leveza da abelha, cuja substância ele ama, a da dançarina, cujo passo ele imita, e sua lentidão nativa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 925).

Além disso, o urso também carrega o simbolismo dos aspectos maternos, como quando “a urso segura e amamenta suas crias de pé, as carrega às costas e lhes ensina de forma firme e terna a caçar e recolher comida” (MARTIN, 2012, p. 272). Dessa forma, também parece haver um aspecto maternal no personagem *Pooh*, na medida em que a história gira em torno dele e sua turma, sempre buscando aventuras juntos, como se fosse o elo de uma grande mãe.

Retoma-se aqui o simbolismo animal, como aquele que “representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Os animais são simbólicos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais. [...] Dizem respeito aos três níveis do universo: inferno, terra, céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 57). Dessa forma, pode-se considerar que os animais aqui descritos carregam essa

representação do inconsciente em suas particularidades, ou seja, são personagens animais que representam muito do humano.

Antes de seguir a análise, é importante reiterar que todos os personagens animais descritos até aqui foram criados no decorrer do século XX, porém, se perpetuaram e continuam a povoar o universo imaginativo infantil no século XXI.

## **2) TURMA DE AMIGOS:**

Uma turma de amigos representa um elo entre pessoas com preferências similares. Anteriormente, em outra constelação desta análise, tratou-se da amizade, destacando da importância desse laço para o desenvolvimento da cultura e do ser humano. A amizade aqui está representada nas turmas de amigos das animações infantis: Turma da Mônica, Moranguinho, As Meninas Superpoderosas, Castelo Rá-Tim-Bum, Os Anjinhos, Os 7 Anões, Bananas de Pijamas, *Pokémon* e Bob Esponja.

A Turma da Mônica surgiu nos fins dos anos 1950, criada pelo cartunista brasileiro Maurício de Souza. As histórias desta turma giram em torno das aventuras de Mônica, Magali, Cebolinha e Cascão, com a ajuda de outros personagens. Mônica é esperta, valente e forte – não aceita que lhe chamem de baixinha, gorducha e dentuça. Cebolinha tem os cabelos espetados e ao falar troca o *r* pelo *l*; é inteligente e malandro e vive arranjando confusão com Mônica. Cascão é um menino que tem pavor de água e por isso não toma banho; é companheiro de Cebolinha nos seus planos infalíveis. E Magali é a personagem comilona da turma e melhor amiga da Mônica<sup>47</sup>.

Nas aventuras da turma se destaca o eterno conflito entre Mônica e Cebolinha, pois ele tenta insistentemente roubar o coelho de pelúcia de Mônica, o Sansão. Ao que Mônica sempre revida, usando o próprio coelho para se vingar de Cebolinha e bater nele.

Chama a atenção o fato de Cebolinha ser meticuloso e cuidadoso ao elaborar seus planos, que nunca dão certo, deixando-o ao final com olhos roxos provocados por Mônica. Essa rivalidade é explícita, porém, também é um laço entre eles. Apesar de inimigos quase mortais, também são amigos, que brincam juntos e tentam resolver seus conflitos. Essa rivalidade e amizade destaca uma característica que se

---

<sup>47</sup> Fonte: <<http://turmadamonica.uol.com.br>>

encontra com facilidade em grupos de amigos, principalmente em crianças, que brincam, brigam, usam de sua inteligência para resolver seus conflitos e têm seu desenvolvimento social e cultural se desenvolvendo nesses grupos de pares.

Enfim, os personagens da Turma da Mônica, com sua rivalidade e amizade, simbolizam a interação das crianças nas suas diferentes polaridades: há uma linha tênue entre a brincadeira e a confusão. E, retomando Martin (2012), do ponto de vista simbólico, a brincadeira (acrescenta-se nesse caso as confusões da turma) é uma maneira das pessoas se conhecerem. E, ainda,

Psicologicamente, o consciente e o inconsciente interagem e chocam um com o outro em todos os tipos de brincadeira. A fantasia da brincadeira desvenda sentimentos, aspirações, impressões, pedaços de experiências e potencialidades escondidas. A brincadeira pode evocar a afinidade e polaridade entre opostos psíquicos, e dinâmicas de exclusão e integração, de separação e reunificação (MARTIN, 2012, p. 436).

Dessa forma, estar entre amigos, brincar e resolver conflitos potencializa “a mudança evolucionária, o autoconhecimento, [...], o prazer, os bons amigos [...] e a resolução de muitas questões” (MARTIN, 2012, p. 436).

Moranginho teve sua primeira aparição em meados dos anos 1970. É uma menina que vive numa cidade chamada *Tutti-Frutti*, um mundo secreto que pode ser o quintal de qualquer criança. Nesse mundo onírico, não existem pais nem professores para dizer o que fazer, o que leva Moranginho e sua turma a terem que descobrir as coisas por si mesmas<sup>48</sup>. Dessa forma, essa turma está sempre dando lições para quem assiste: como compartilhar, como dançar, como fazer uma limonada ou ir ao supermercado etc.<sup>49</sup>.

Da mesma forma como na Turma da Mônica, Moranginho e sua turma de amigas que vivem em *Tutti-Frutti*, simbolizam a interação, as brincadeiras e o autoconhecimento. Diferente da Turma da Mônica, que incluía meninos, Moranginho tem apenas amigas, trazendo o foco para as frutas que elas representam, como o morango da personagem principal, por exemplo. Simbolicamente, por exemplo, o morango é a expressão de uma boa estação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Sob este aspecto, toda a cidade *Tutti-Frutti* se ancora, com cores vivas, muitas frutas, animais de estimação amorosos e com

---

<sup>48</sup> Fonte: <<http://tvcultura.com.br/programas/moranginho/>>

<sup>49</sup> Fonte: <<https://www.portalmoranginho.com.br/>>

nomes de sobremesas e com muita alegria. Mais uma vez retoma-se o laço entre amigos e a importância das brincadeiras para o desenvolvimento destes.

Outro grupo de meninas que faz sucesso entre as crianças e apareceu nas imagens das capas de cadernos é As Meninas Superpoderosas. É uma série animada que surgiu em meados dos anos 1990, produzida pela *Cartoon Network*. As Meninas Superpoderosas são três garotas dotadas de superpoderes: Florzinha, Lindinha e Docinho. Foram criadas pelo Professor Utônio que, ao tentar criar a poção da “garotinha perfeita”, derrubou acidentalmente o elemento X, que seria uma mistura de açúcar, tempero e tudo que há de bom. Este elemento X deu às meninas seus superpoderes, o que, entre uma brincadeira e outra, transformou-as em heroínas, lutando contra diversos monstros<sup>50</sup>. Seus superpoderes incluem voo, superforça, supervelocidade, invulnerabilidade, visão de raio-x, supersentidos, visão de calor e projeção de energia.

Florzinha é ruiva, confiante, orgulhosa, batalhadora e otimista; é a líder do grupo. Lindinha é loira, doce, sensível, corajosa, inocente e observadora; é a mais calma do grupo. E Docinho tem os cabelos pretos, é agressiva, com bom senso e forte.

Essa animação, recheada de ludicidade, através das brincadeiras das meninas e de suas lutas contra os monstros diários, retrata temas como o machismo e o preconceito, por exemplo. São filhas de um pai solteiro, alertando os espectadores sobre os diferentes tipos de famílias. Lutam contra meninos desordeiros e vilões que querem dominar a cidade. São uma representação das meninas jovens do século XXI: enfrentando o patriarcado e lutando contra a submissão por si mesmas. Uma questão importante de se observar nessa animação, é que elas destroem os estereótipos femininos: apesar de serem garotinhas aparentemente indefesas, são capazes de lidar com as ameaças da cidade.

Simbolicamente, o número três, representado pelas três garotinhas, ganha força. Isso porque o três “exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 899) – ordem essa pela qual o trio de irmãs luta. Mais do que isso, juntas elas se transformam em senhoras da sua cidade, que tanto protegem, expressão simbólica observada em: “Na China, os Hi e os Ho, senhores do Sol e da Lua, são três irmãos. Os senhores

---

<sup>50</sup> Fonte: <<https://www.cartoonnetwork.com.br/promo/as-meninas-superpoderosas-20-aniversario>>

do universo também são três irmãos: Zeus, o Céu e a Terra; Posêidon, Os Oceanos; Hades, os Infernos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 899).

Por fim, o número três, em seu simbolismo, expresso nas três garotinhas heroínas de sua cidade e sua geração, diz respeito “à rivalidade superada; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução” (Ibid., p. 901).

Castelo Rá-Tim-Bum é uma série de televisão brasileira, com ênfase educativa, produzida pela TV Cultura nos anos 1990. O personagem principal é Nino, um garoto de 300 anos. Nino mora com seu tio Dr. Victor, feiticeiro e cientista, e com sua tia-avó Morgana, feiticeira com 6000 anos de idade. A família nada tradicional vive em um castelo. Neste castelo, acontecem as aventuras do garoto não tão jovem assim com seus três amigos, enfeitiçados por um feitiço que Nino aprendeu com seu tio<sup>51</sup>.

Para esta turma, são os laços de amizade que dão sentido as suas vidas. Através de suas afeições, brincam e se divertem, ensinam os espectadores sobre conceitos pedagógicos de ciências, matemática, artes, ecologia e cidadania e lutam contra possíveis vilões que queiram derrubar o castelo, onde toda a trama acontece.

A trama do Castelo Rá-Tim-Bum é potencializadora para a imaginação infantil, não só do ponto de vista pedagógico, mas também simbólico. Isso porque para a imaginação “todos os castelos parecem encantados. O castelo é onde o poder soberano reside e, com suas enormes muralhas, evoca um vaso de maravilhas escondidas por estreitas aberturas” (MARTIN, 2012, p. 612). O castelo da série se mostra como um poder soberano, onde residem as maravilhas da diversão e educação em seus corredores e esconderijos. Mais do que isso, o castelo é símbolo de proteção (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), serve como um refúgio ou proteção do mundo exterior, seja para uma família não tradicional com um menino de 300 anos, seja para os segredos da humanidade que apenas aqueles feiticeiros tinha acesso e que se revelava durante a trama.

Os Anjinhos é uma série animada produzida nos anos 1990 pela *Nickelodeon*. Os personagens são bebês que têm a capacidade de se comunicar por uma linguagem que os adultos não compreendem. Falam com erros de pronúncia ou

---

<sup>51</sup> Fonte: <<https://www.youtube.com/channel/UCSTzvPF1Fti4v7DBc9WfJGA>>

trocam palavras, mas compreendem o que os adultos falam, mesmo que por vezes tomem metáforas literalmente. Vivem arranjando confusões, brigas e resolvendo entre eles mesmos seus conflitos. A série apresenta o mundo sob o ponto de vista de um bebê, cheio de aventuras, medos e desafios enfrentados com muita coragem.

Assim sendo, essa animação enfatiza as possibilidades que crianças pequenas trazem consigo, apelidados muitas vezes como anjinhos, como na série. Simbolicamente os anjos são seres mensageiros, guardiões e protetores e as hierarquias celestes são uma imagem das hierarquias terrestres (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Isso pode ser observado nas relações da turma dos Anjinhos, quando se vê os personagens falando uma língua própria, desbravando aventuras, protegendo sua família e reproduzindo aquilo que seus pais são: Tommy, leal como seus pais; Angelica, birrenta como sua mãe; e Chuckie, covarde como seu pai.

Os 7 anões são personagens amigos da animação Branca de Neve, celebrados pela *Disney* ao final da década de 1930. São simbolicamente 7 e se chamam: Soneca, Dengoso, Feliz, Atchim, Mestre, Zangado e Dunga. Soneca é o preguiçoso da turma, sempre bocejando e de olhos pesados. Dengoso é o sentimental, tímido e se esconde por trás da barba. Feliz é o mais alegre dos anões. Atchim vive espirrando. Mestre é o mais experiente e líder dos anões – usa óculos como expressão de sua idade mais avançada em comparação aos outros. Zangado é o mal-humorado e teimoso. E Dunga é o único careca e sem barba, o caçula, de comportamento infantil e inocente.

Os anões simbolizam o comportamento humano, desde a alegria até o mau humor, coisa típica de contos de fadas e que tem transparecido nessa constelação: a imbricada relação das histórias infantis com o comportamento humano. Enquanto representantes simbólicos do número sete, sintetizam a ideia de totalidade, pois o sete são os dias da semana, os planetas, os graus da perfeição, as esferas ou graus celestes, as pétalas de uma rosa etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). E, ainda, “o sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 826). Dessa forma, os anões sintetizam para a Branca de Neve a totalidade, seja moral ou espiritual, que ela buscava ao lançar-se na floresta para fugir da rainha má.

Bananas de Pijamas foi uma série de tv australiana produzida pela ABC nos anos 1990. Seus protagonistas são duas bananas antropomórficas<sup>52</sup> de nomes B1 e B2. Têm como amigos três ursos e são vizinhos na Avenida dos Agrados. B1 e B2 aparecem frequentemente descendo as escadas de sua casa para brincar com os ursos amigos. São levados e aprontam pela avenida onde moram com seus amigos.

Simbolizam a amizade, em sua forma mais pura, sem preconceitos ou julgamentos, com amigos de espécies diferentes. O ato de descer as escadas para brincar traz o sentido de sair de seu lugar de conforto para encontrar os diferentes e traçar laços. Sobre essa interação, Martin (2012, p. 436) esclarece:

Psicologicamente, o consciente e o inconsciente interagem e chocam um com o outro em todos os tipos de brincadeira. A fantasia da brincadeira desvenda sentimentos, aspirações, impressões, pedaços de experiências e potencialidades escondidas. A brincadeira pode evocar a afinidade e polaridade entre opostos psíquicos, e dinâmicas de exclusão e integração, de separação e reunificação.

É nessa dinâmica que Bananas de Pijamas e as outras animações vistas até aqui se concentram: entre exclusão e integração, separação e reunificação – uma simbologia intrínseca da cultura humana.

*Pokémon* é uma franquia de mídia pertencente à Nintendo, criada em meados dos anos 1990. A série centra-se em criaturas fictícias chamadas *Pokémon* que os humanos capturam para treiná-los e usarem em batalhas como um esporte. A questão principal que envolve a animação é as constantes batalhas, geralmente entre uma equipe considerada do bem e outra equipe considerada do mal. Pode-se destacar também a importância da equipe, pois quando os Pokémon se aliam, ficam mais poderosos<sup>53</sup>.

O criador dessa franquia tirou a ideia de sua coleção de insetos de quando era criança. Dessa forma, seja enquanto desenho animado ou enquanto jogos de videogame, o principal objetivo é capturar todas as espécies de *Pokémon* disponíveis para ser o treinador e lutar contra outros treinadores e, eventualmente, com as vitórias, tornar-se o Mestre *Pokémon*. A captura das espécies se dá através de uma esfera, chamada *Pokébola*, onde elas ficam presas para seguir os comandos dos seus treinadores.

---

<sup>52</sup> Que evocam a aparência humana.

<sup>53</sup> Fonte: <<https://www.pokemon.com/br/>>

No caso da animação, vê-se que muitos *Pokémon* se tornam amigos de seus treinadores, como é o caso de *Pikachu*, um *Pokémon* da espécie rato elétrico que solta raios, com seu treinador *Ash*. O anime se passa em torno desses dois personagens e suas aventuras para que *Ash* seja um treinador Mestre.

A questão das batalhas, a captura em esferas e a constante busca pela Maestria são os destaques dessa franquia. As batalhas exprimem o simbolismo da luta, enquanto o triunfo da ordem sobre o caos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Ainda, a vitória representa a criação do mundo, onde cada conflito simboliza a progressão ou a renovação do mundo, nesse caso, o mundo *Pokémon*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 567): “a luta era um meio de captação dos poderes: o vencedor saía do combate carregado com um acréscimo de forças”. Isso é percebido nas batalhas *Pokémon*: as espécies ganham pontos a cada vitória, triunfando a ordem e progredindo/renovando seu Treinador.

Quando os *Pokémon* são capturados em esferas, traz o simbolismo de ordem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), pois a espécie é retirada do caos para um local onde será devidamente treinada para o fim a que foi criada. Estar no centro de uma esfera, simboliza a união entre as naturezas, “a divina e a humana, fazendo a ligação, a ponte, a união” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 388) entre a espécie *Pokémon* e seu humano Treinador. O treinador, com a ajuda de seu *Pokémon*, através das batalhas, ganhará poderes e se tornará um Mestre *Pokémon*.

Também é importante destacar que, a partir de sua criação, a franquia se tornou uma febre entre crianças e jovens, algo que ainda se vê entre os fãs de jogos. Devido a seu amplo alcance, também se pode considerar que *Pokémon* é uma ponte cultural entre o Ocidente e o Japão, conectando no mesmo mundo virtual pessoas tão distintas e distantes.

O último personagem que traz implícita a simbologia da turma de amigos é Bob Esponja, com uma turma de amigos característica do fundo dos mares. Seu nome completo é Bob Esponja Calça Quadrada, animação produzida e exibida pela *Nickelodeon* desde 1999.

Bob Esponja é esponja do mar, que se parece com uma esponja de cozinha, sempre otimista, que vive em um abacaxi no fundo do mar com seu caracol de estimação, Gary, que mia como um gato. Tem como melhor amigo Patrick Estrela, uma estrela do mar preguiçosa que vive debaixo de uma pedra e que raramente fala

coisas com sentido. Lula Molusco é vizinho rancoroso de Bob Esponja e seu "colega" de trabalho na Lanchonete do Siri Cascudo. Sandy Bochechas é uma esquila inteligente que vive no fundo do mar em uma cúpula e usa uma roupa de astronauta para respirar e é grande amiga de Bob Esponja. Sr. Siriguejo é um avarento caranguejo chefe de Bob Esponja e Lula Molusco e pai de uma baleia esperta chamada Pérola. A série também conta com vilões, como Plankton, rival de Sr. Siriguejo, que possui um fracassado restaurante.

Muitos episódios giram em torno da busca de *Plankton* pela receita do hambúrguer de siri da Lanchonete onde Bob Esponja trabalha. *Plankton* tenta com frequência enganar Bob Esponja para tomar posse da receita, colocando-o muitas vezes em dilemas morais sobre contar ou não do que é feito o hambúrguer.

A série traz para o universo infantil a presença da esponja (que não é de cozinha, mas parece) no mar, como algo que não pertence àquele local. Problematiza, dessa forma, as dificuldades enfrentadas por Bob Esponja, seja na escola ou na lanchonete, e a diversidade de amigos que possui: uma esquila e uma estrela do mar, por exemplo. Apesar da amizade ser considerada, como dito anteriormente, um laço de união entre pares que se identificam, percebe-se nessa animação a falta de identificação entre eles, pois são seres tão diferentes, tanto no que diz respeito à espécie, quanto à sua forma de encarar a vida e seu humor.

Dessa forma, no que diz respeito ao sentido simbólico estabelecido pelas animações que trazem o caráter da turma de amigos, têm-se como destaque: os conflitos (Turma da Mônica) ou batalhas (*Pokémon*); a diversidade (Bananas de Pijamas e Bob Esponja) e o não-tradicional (Castelo Rá-Tim-Bum); o mundo onírico (Moranguinho); as meninas heroínas (Meninas Superpoderosas); a linguagem secreta dos bebês (Os Anjinhos); e o comportamento humano expresso nas histórias infantis (Os 7 anões).

Como se pode ver, as temáticas das referidas animações estão centradas em questões natas das crianças: conviver com os diferentes, as confusões entre os pares, o mundo da imaginação, o heroísmo das crianças frente as adversidades e a linguagem próprias deles, bem como a relação entre o comportamento infantil com as animações ou histórias feitas para crianças.

### 3) HERÓIS:

Ser herói pressupõe uma natureza guerreira, com combates que se destacam durante sua trajetória de vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Nesse ínterim, encontra-se Tarzan, Homem-Aranha, *Batman*, A Liga da Justiça, Os Cavaleiros do Zodíaco, Os Incríveis e *Power Rangers*. A seguir, disserta-se sobre as particularidades de cada um.

Tarzan é uma história criada em meados de 1910 e transformada em filmes, destacando-se as produções da *Walt Disney* na década de 1990. Após um acidente no mar e salvo por seus pais (que foram mortos posteriormente), Tarzan se tornou um menino órfão criado por gorilas e macacos na selva africana. Sobreviveu na selva desde a infância, mostrando habilidades físicas e o poder de se comunicar com os animais. Quando adulto, conhece alguns exploradores e entre eles, Jane, que seria o grande amor de sua vida, e tem como dilema o desejo por Jane e a lealdade para com sua família na selva<sup>54</sup>.

Tendo uma trajetória guerreira desde sua infância, Tarzan é o herói da selva, pois luta contra os inimigos que querem capturar os animais para vender. Também luta contra outros predadores para proteger sua família de macacos. Sua principal marca é andar pendurado sobre os cipós com um característico grito guerreiro.

Simbolicamente chama a atenção essa postura de se pendurar sobre os cipós, como se voasse. Isto porque, além da força em seus braços, semelhante à dos macacos e gorilas, essa ação leva-o para cima, transcendendo seus limites. É o voo, carrega o sentido de ultrapassagem de conflitos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Assim sendo, esse ato busca atentar aos seus inimigos suas forças e as possibilidades de luta que suas habilidades permitem.

A forte presença dos macacos também tem sua importância, pois estes animais simbolizam a consciência do mundo sensível, que “pula de um objeto a outro, como o macaco de galho em galho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 573). Tarzan, então, recebeu dos macacos o ensinamento desta consciência sensível, que o possibilitou desenvolver suas habilidades especiais, principalmente a de pular de galho em galho.

---

<sup>54</sup> Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-20645/>>

Outro personagem que aparece nas capas dos cadernos é o Homem-Aranha, criado por Stan Lee para a *Marvel Comics* na década de 1960. Homem-Aranha é o disfarce usado por Peter Parker, um jovem herói solitário, também órfão. Era um adolescente normal, até ser picado por uma aranha radioativa, e ganhar superpoderes, como audição, força, agilidade, aderência e poder disparar teias de seus pulsos.

Em sua trajetória, além de ser considerado um gênio academicamente, luta contra os vilões que aterrorizam sua cidade. Sua vida é apresentada no eterno dilema: adolescência X heroísmo. Isto porque é um estudante nerd, de certa forma antissocial, com uma paixão por Mary Jane, que precisa salvar a cidade entre a vida atribulada de um estudante e as cobranças de sua tia.

Este herói tem sua força simbólica residida na figura da aranha, um animal ambivalente, dialeticamente entre a essência e a existência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). “Por isso mesmo, e conforme os diversos povos, a aranha pode representar a criadora cósmica, a divindade superior ou o demiurgo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 71).

Todas essas qualidades de demiurgo, de pressagiadora, de condutora de almas e, portanto, de intercessora entre os mundos das duas realidades – humana e divina – fazem com que a aranha simbolize também um grau superior de iniciação. Entre os bambaras, por exemplo, ela designa uma classe de iniciados que já alcançaram a interioridade, a potência realizadora do homem intuitivo e meditativo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 72).

Pode-se considerar que a mordida da aranha radioativa iniciou Peter Parker no mundo dos heróis – divino -, levando-o a lutar contra as avarezas do mundo humano. E, ainda, sua teia simboliza a liberdade e a elevação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), em contraponto aos vilões.

*Batman* é um personagem publicado pela *DC Comics* desde o final da década de 1930. Sua identidade secreta é um magnata de negócios, Bruce Wayne, que testemunhou o assassinato de seus pais quando criança e jurou vingança aos responsáveis. Da mesma forma que Tarzan e Homem-Aranha, *Batman* também era órfão, fato que também lhe deu forças e originou seu heroísmo.

Assim sendo, Bruce cria seu disfarce baseado na figura do morcego para combater o crime e vingar seus pais. Ele não tem superpoderes como o Homem-

Aranha, mas usa de seu intelecto e suas habilidades físicas (como Tarzan) para combater os vilões.

O morcego é, “segundo a lei mosaica, animal impuro, que se tornou o símbolo da idolatria e do pavor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 620). É, também, símbolo da longevidade e sua caverna é representante das forças subterrâneas, “uma passagem para o domínio dos imortais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 620). Ainda, na África, possui dupla significação:

No sentido positivo, é a imagem da perspicácia, um ser que vê mesmo no escuro, quando o mundo inteiro está mergulhado na noite. No sentido negativo, é a figura do inimigo da luz, da pessoa extravagante que faz tudo ao contrário do que deve, e que vê as coisas de cabeça para baixo, como um homem pendurado pelos pés (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 621).

*Batman*, então, é um ser idolatrado, mas que também causa pavor. Perspicaz, faz uso da noite para combater seus inimigos, mas também extravagante com suas riquezas durante o dia. Um herói de características noturnas em contraponto à sua identidade diurna.

A Liga da Justiça é uma série animada exibida pela *Cartoon Network* desde a década de 2000. *Batman* é um dos membros fundadores. Junto a ele, unem-se *Superman*, *Flash*, Lanterna-Verde, Caçador de Marte, Mulher-Gavião e Mulher-Maravilha.

Como visto antes, *Batman* tem expressão simbólica no morcego. Considerando a trajetória dos outros heróis, tem-se o seguinte:

- *Superman*: órfão, sobrevivente da explosão de seu planeta, líder da equipe. Possui superpoderes, como força, voo, invulnerabilidade, visão de raio-x, entre outros. Na terra possui esses poderes, mas em seu planeta a pedra kryptonita controlava essas forças, e se transformou em seu ponto fraco terrestre. Luta contra os vilões e o voo é o principal meio de chegar até os combates.
- *Flash*: supervelocidade, mais rápido que velocidade da luz. Se impedido de correr, é tão vulnerável quanto qualquer humano.
- Lanterna-Verde: seu poder reside em seu anel, que lhe dá controle sobre o mundo físico, criando objetos de acordo com a mente de seu portador. Sua

limitação reside na cor amarela e no fato do anel precisar ser carregado a cada 24 horas.

- Caçador de Marte: último sobrevivente de seu planeta, possui superforça, capacidade de voo, invisibilidade e velocidade, poderes telepáticos, telecinéticos e metamórficos. Tem como fraqueza o fogo.
- Mulher-Gavião: espiã infiltrada na liga. Hábil no combate e capaz de se comunicar com pássaros. Possui asas naturais.
- Mulher-Maravilha: princesa com força sobre-humana, capacidade de voar e velocidade. Possui braceletes que a ajudam a desviar de balas e é portadora do Laço da Verdade, que obriga qualquer preso a revelar a verdade.

Mas o que eles têm em comum? Destaca-se a orfandade, a sobrevivência solitária e os poderes sobre-humanos. De alguma forma, cada personagem tem em sua trajetória esses aspectos que caracterizam os super-heróis animados. Além disso, o herói tem sua expressão desde que se torna órfão e precisa passar pelas provações terrenas para crescer. Sua sobrevivência solitária é prova de suas capacidades sobre-humanas.

Simbolicamente, ainda, destaca-se o voo, como o possibilitador para a resolução dos conflitos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Também pode-se encontrar sentido para o voo no simbolismo da ascensão, pois esta é símbolo do alçar voo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), representante da subida, da conquista e da evolução. De acordo com Martin (2012, p. 430):

Ascensão, do latim *ascendere*, subir, está relacionada com o movimento físico e psíquico para cima. Ascensão está associada à emergência, elevação, sublimação, libertação do peso que empurra para baixo. É frequentemente retratada miticamente como voo, dotada de asas, semelhante ao olho de um pássaro que capta uma maior perspectiva ou expansividade espiritual e libertação das limitações da vida material. A ascensão é frequentemente associada à descida em ritos de iniciação e processos psíquicos de transformação. Aqui, significa um pólo numa mudança entre cima e baixo, altura e profundidade, os altos e baixos do afecto e do humor ou o movimento entre intelecto e instinto como meio de autoconhecimento ou na dinâmica de separação e síntese. A ascensão pode sugerir a volatilização de um sólido, ou a espiritualização da matéria. Simbolicamente, isso significa tornar consciente as projecções inconscientes que resultam em padrões enraizados de comportamento ou na concretização de algo que deve ser compreendido como um fator psíquico que requer integração. Por outro lado, a descida pode trazer algo suspenso no conceptual ou potencial para a forma realizada.

A ascensão, então, aparece no voo dos heróis, mas também na descida para um novo planeta. Também aparece na velocidade física ou emergência habilidosa

que eles possuem, bem como no controle sobre o mundo físico, que possibilita a criação de objetos a partir da vontade da mente humana. Dessa forma, mais do que o ato de voar, a ascensão heroica consiste no potencial para se transmutar de humano para herói (sobre-humano ou divino) e elevar seus poderes a fim de manter a ordem entre os habitantes da terra.

Os Cavaleiros do Zodíaco é outra série animada que aparece nas imagens das capas de cadernos desta constelação. É uma série japonesa que surgiu na década de 1990. São guerreiros místicos que lutam usando armaduras sagradas baseadas nas diversas constelações. Sua missão é defender a reencarnação da deusa Athena, deusa da guerra. A franquia tem centenas de personagens e adaptações, desde animes, filmes, desenhos animados, livros, brinquedos, mangás, entre outros<sup>55</sup>.

O enredo se dá a partir de *Seya*, um órfão, ir para um Santuário na Grécia obter a Armadura de Bronze de Pégaso – uma vestimenta usada pelos guerreiros da deusa Athena. Esse fato despertou o poder dos cavaleiros, chamado Cosmo. Para que *Saori Kido* o ajudasse a encontrar sua irmã desaparecida, *Seya* aceitou participar de um torneio chamado Guerra Galática para receber a Armadura de Ouro de Sagitário. Entretanto, o torneio é interrompido por Cavaleiro de Fênix, que rouba partes da Armadura de Sagitário. E a partir daí a história se desenvolve em batalhas míticas para conquistar as armaduras e proteger a reencarnação da deusa Athena.

A orfandade de *Seya* e seu papel principal na história, destaca-o enquanto o herói. Simbolicamente, o cavaleiro é a expressão do triunfo, do perfeito autodomínio e do domínio das forças naturais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). “Poder-se-ia dizer que o ideal da cavalaria se resume em um acordo de lealdade absoluta para com as crenças e compromissos aos quais toda a vida está submetida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 201).

Assim sendo, os Cavaleiros do Zodíaco são símbolos da lealdade, essa destinada à deusa Athena. Athena, sendo o motivo para as batalhas dos cavaleiros, é a causa superior, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 202):

O símbolo do cavaleiro, portanto, inscreve-se em um complexo de combate e em uma intenção de espiritualizar o combate. Essa espiritualização realiza-se seja pela escolha de uma causa superior, seja pela escolha de

---

<sup>55</sup> Fonte: <<https://www.cavzodiaco.com.br>>

meios nobres, seja através da admissão numa sociedade de elite, ou seja pela busca de um chefe extraordinário, ao qual se deseja prestar juramento de obediência.

Sendo assim, os Cavaleiros do Zodíaco são heróis órfãos fiéis a uma causa superior, simbolizando a lealdade. E sua armadura simboliza a proteção mítica a eles concedida quando fizeram o juramento de lealdade.

Os Incríveis é uma animação que surgiu em 2004, produzida pelos Estúdios de Animação *Pixar*. Diferentemente dos heróis anteriores, Os Incríveis não são órfãos, mas uma família de super-heróis. Os pais, Beto e Helena são heróis que, por ordem do governo, vivem como civis. Eles têm três filhos: Violeta, Flecha e Zezé. Violeta possui o poder de controlar escudos de plasma. Flecha tem supervelocidade. E Zezé ainda não descobriu seu superpoder.

Nessa animação, os heróis adultos guiam os filhos para terem uma vida normal, mas não conseguem controlar o poder deles. Os filhos vivem o dilema de controlar seus poderes, já que não podem se revelar. No decorrer da história não conseguem se controlar e acabam se revelando para lutar contra o vilão Robô *Omnidroid*. Vencendo a luta contra o robô, se deparam com outro problema, o vilão Síndrome (um herói invejoso e frustrado) sequestra Zezé e foge em um avião. Porém, por causa de sua capa, o vilão é sugado pelo motor do avião, que cai na casa da família, mas Violeta protege-os do dano com seu superpoder.

Os Incríveis, além de tratar das provações diárias de um herói, destacam o papel da família, transformando uma figura solitária, em um grupo fraternal, de apoio e lealdade.

*Power Rangers* é uma franquia de entretenimento criada na década de 1990 pela *Hasbro*. São cinco heróis que tem como objetivo proteger o planeta de ataques alienígenas, usam uniformes coloridos (azul, rosa, vermelho, amarelo e preto) e muitas vezes são controladores de robôs gigantes – ocupam a cabeça do robô, como se fossem o cérebro para controlar o corpo nas batalhas. Existem várias versões dessa franquia, mas todas em torno do mesmo tipo de história.

Diferente dos heróis anteriores, não possuem superpoderes, mas superarmas para as lutas, como os robôs gigantes que eles controlam. Simbolicamente, a ascensão heroica de que se tem falado até aqui se dá quando colocam seus

uniformes característicos, fazem uso de suas armas e controlam os robôs.

Finalizando essa parte da análise, considerando a natureza guerreira dos heróis, esses se aproximam em três tipos: solitários – Tarzan, Homem-Aranha, *Batman*; grupos: Liga da Justiça; Os Cavaleiros do Zodíaco, *Power Rangers*; e, família: Os Incríveis. Um traço característico que se destacou foi a orfandade dos heróis, os superpoderes adquiridos e o voo como um elemento propiciador do heroísmo. O voo aqui é visto no sentido simbólico da ascensão, como além do ato de voar, mas de ascender enquanto herói (não-humano ou divino) em um mundo humano.

#### **4) CARROS:**

Como visto em outra constelação, o carro é um meio de transporte que surgiu visando substituir o uso de animais, como o cavalo. De acordo com Martin (2012, p. 442), “o carro está associado à sensualidade, poder, velocidade, agressão, ‘pulsão’. No carro estão projectados aspectos essenciais de identidade, ou da personalidade”. O carro se tornou, então, um produto cobiçado, com grandes avanços tecnológicos e alcance popular nas décadas de 1990 e 2000. De forma simbólica, o carro se constitui enquanto o “veículo de uma alma em experiência: ele transporta essa alma pelo tempo que dura uma encarnação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 194).

Assim sendo, com a popularidade que este veículo foi ganhando ao longo das décadas, naturalmente se transformou em personagens animados para a infância. Nas imagens das capas de cadernos desta constelação, aparecem três franquias: *Hot Wheels*, *Carros* e *Transformers*.

*Hot Wheels* é uma franquia de miniaturas de carros e pistas de corrida lançada no final dos anos 1960 pela *Mattel*. Também possui séries animadas, mas o destaque se dá para o grande número de coleções e miniaturas que a franquia possui, sendo difícil precisar numericamente, mas que em uma rápida busca pela internet encontram-se suposições de que seriam mais de 20 mil modelos<sup>56</sup>.

*Hot Wheels* se associa à velocidade, impulsionada em suas pistas, sendo seus carros tão cobiçados entre crianças, quanto entre adolescentes e jovens, extrapolando a ideia de que o brinquedo seria feito apenas para crianças.

---

<sup>56</sup> Fonte: <<http://www.coxinhanerd.com.br/hot-wheels-curiosidades/>>

Outra animação que aparece nas imagens das capas de cadernos é *Carros*, produzido pelos Estúdios de Animação *Pixar* a partir de meados dos anos 2000. O enredo do filme gira em torno do personagem principal, Relâmpago *McQueen*, um corredor de sucesso, que durante uma viagem em seu caminhão acaba perdido no meio da noite em uma área rural na Califórnia. Por não possuir faróis, acaba chamando a atenção da polícia e entrando numa fuga, que acaba por destruir o asfalto de uma estrada. Dessa forma, é sentenciado a reparar a estrada, o que o deixa preso a cidade. De atitude arrogante, só pensa em se livrar da tarefa para sair logo dali, porém, com o passar dos dias, acaba conhecendo melhor o local e os outros carros habitantes, virando amigo deles e se encantando pela cidade.

Em função disso, apaixona-se por Sally, dona do posto de gasolina da cidade. Essa paixão o atormenta e acaba por distraí-lo durante um campeonato e levá-lo a derrota. Apesar disso, *McQueen* conquista a admiração dos fãs. Após isso, se muda para a cidade rural onde estava perdido e leva junto sua infraestrutura de competição, salvando a cidade da decadência graças ao turismo que se desenvolveu após isso.

*Carros* também se associa simbolicamente à ideia de velocidade, tão instigada nos campeonatos. Ainda, essa velocidade que aparece nas animações *Hot Wheels* e *Carros* pode ser considerada uma pulsão humana para estar sempre a frente, sempre vencer, sem se dar conta da trajetória e do aprendizado que esta possui.

A última franquia que apareceu nas capas dos cadernos desta constelação foi *Transformers*, que diferentemente de *Hot Wheels* e *Carros* não visa velocidade, mas transmutar carros em heróis animados. A primeira aparição de *Transformers* em animação foi em 1986, mas o primeiro filme e que obteve maior sucesso surgiu em 2007, distribuído pela *Paramount Pictures* e pela *DreamWorks*<sup>57</sup>.

A história se dá entre a luta de duas raças alienígenas robóticas, os *Autobots* e os *Decepticons*, por um cubo poderoso chamado *Allspark*, que possibilita que qualquer aparelho seja transformado num robô. Dessa forma, os *Autobots* querem impedir que os *Decepticons* resgatem *Allspark*, pois o objetivo dos *Decepticons* seria dominar o planeta terra.

---

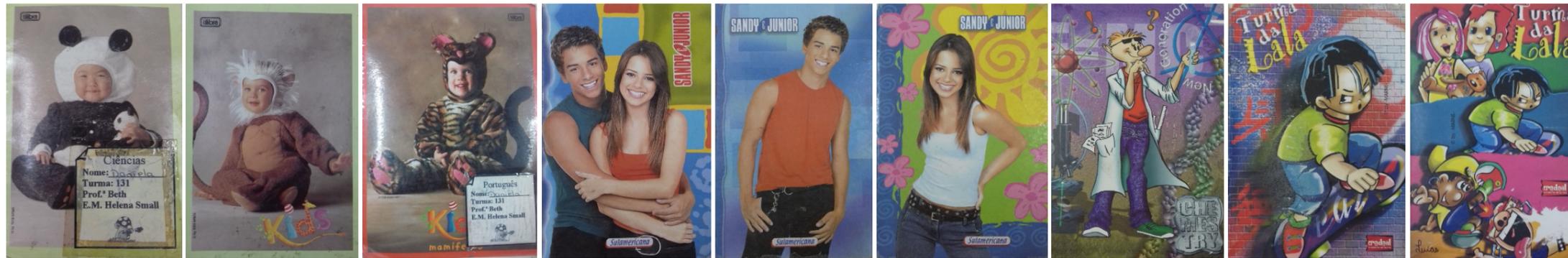
<sup>57</sup> Fonte: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-60502/>>

É interessante notar que nessa animação não é a velocidade que se destaca, mas a transmutação de carros em robôs. Essa transmutação transforma meros carros (sem vida) em robôs inteligentes (com vida sobre-humana). Dessa forma, eles se aproximam da concepção de herói apresentada anteriormente, com poderes não-humanos (divinos) e órfãos no sentido de não ter nem planeta nem casa para voltar.

Os carros então, a partir das três diferentes animações, ligam-se ao sentido da velocidade e da transmutação, enquanto uma dimensão transcendental da experiência humana.

Por fim, após analisar as quatro pregnâncias principais desta constelação (a saber: animais, turma de amigos, heróis e carros), destaca-se o antropomorfismo presente nas animações, ou seja, a caracterização humana de animais, alimentos, objetos e carros. Estes, tomam aspectos humanos, falam, andam, representam dilemas da vida humana e tem sentimentos.

Além disso, destaca-se simbolicamente o fato de que os animais, em suas particularidades, representam as camadas profundas do inconsciente humano; a turma de amigos representam questões intrínsecas da vida humana; os heróis trazem o aspecto da orfandade e da superação de suas dificuldades, bem como o voo relacionado ao seu aspecto ascensional; e os carros ligam-se à velocidade e à transmutação, retomando o simbolismo da ascensão em sua dimensão transcendental.



**FENÔMENO  
MIDIÁTICO PARA O  
CONSUMO**



**BRINCADEIRAS... MÚSICAS...  
JOGOS...**

“Os mais novos de muitas espécies, incluindo a nossa, caçam, saltam, rodam, lutam e cabriolam espontaneamente, promovendo força e resistência, instinto, união e adaptação social. As brincadeiras complexas com objetos e objectivos estão associadas a cérebros mais complexos. Mas brincar acontece também, aparentemente, apenas pelo prazer de brincar. Um peixe de aquário salta repetidamente para dentro e para fora da minúscula queda de água. Já foram observados corvos a escorregar de costas em encostas de neve, e os papagaios-da-nova-zelândia atiram pedras para o ar. Os elefantes ajoelham-se para ficar ao nível de um companheiro de brincadeira mais pequeno. Os gatos, cães e primatas, entre outros, incorporam objectos e obstáculos nas suas brincadeiras e muitas vezes têm brinquedos preferidos. Os golfinhos convidam nadadores humanos para brincar. Brincar é na realidade uma maneira fundamental através da qual duas pessoas ou animais podem se conhecer” (MARTIN, 2012, p. 436).

Nesta constelação destacam-se as imagens das capas de cadernos que são elaboradas visando incentivar o consumo das crianças, por estarem vinculadas àquilo que elas gostam. Isso não significa que as capas anteriores não sejam, porém, essa temática destacou-se nessas capas sobre as outras, o que levou-me a diferenciá-las nessa constelação. Reitera-se que as capas anteriores também podem ser relacionadas nesta constelação, principalmente no que se trata das animações infantis, mas a presente constelação se destacou da anterior por se tratar de temática não ligada à animação de mídias infantis de produtoras como a *Disney*, por exemplo.

Assim sendo, constelam nove temas: Recreio, Parmalat e seus bichinhos (panda, leão e onça pintada), Senninha, Meninhas, Turma da Lala, Atrevida, Rebelde, Sandy e Júnior, Grêmio e Inter.

Recreio foi uma revista mensal da Editora Caras, que tinha por objetivo divertir e educar crianças e adolescentes. Sua primeira publicação foi no final da década de 1960 e teve sua segunda versão nos anos 2000 e seu fim em meados de 2018. Lançava diversas coleções para as crianças, com brindes, tendo sempre o foco educativo.

Na capa de caderno que se observa nessa constelação, aparece um navio pirata cheio de crianças, instituindo a ideia de navegação. Simbolicamente, a navegação é um “meio de se atingir a paz, [...] é sempre busca do centro espiritual primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 632). Sendo um meio, os fins a que se destina depende de quem comanda. Nesse caso, os tripulantes e comandantes são crianças que, a despeito do objetivo da revista, buscam conhecimentos e brincadeiras. Por ter uma bandeira que identifica o navio como sendo pirata, deduz-se que aquilo que as crianças buscam é algo que não pode ser encontrado pelas formas ordinárias de ensino, como na escola, por exemplo. Então, é instituído o sentido simbólico de uma busca por conhecimentos diferentes daqueles que os adultos transmitem – uma navegação por mares desconhecidos.

A empresa de laticínios Parmalat criou um comercial com crianças fantasiadas e chamou-o de Mamíferos, lançado em meados dos anos 1990. Tinha como objetivo divulgar sua marca de leite, oferecendo os bichinhos de pelúcias para quem comprasse determinada quantidade de litros de leite. Os mamíferos que

aparecem nas imagens das capas de cadernos desta constelação são o panda, o leão e a onça pintada.

Assim como os humanos e as crianças, os referidos animais são mamíferos. O panda é um animal tímido, de estatura grande, mas pacífico para com os outros. O leão é conhecido como o rei da floresta, algo que já foi retratado em animações infantis também. E a onça pintada é um animal de caça, predador natural.

Olhando por um aspecto simbólico e totêmico, a diversidade animal representada pela coleção de mamíferos da Parmalat pode estar vinculada à “diversidade das espécies como apoio conceitual da diversidade social” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2012, p. 57). Ou seja, o conceito de diversidade social atrelado também à vida animal, trazendo para a problemática dos anos 1990 a ideia de diversidade pela qual tanto se tem lutado na contemporaneidade.

Senninha é um personagem inspirado no piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna, publicado em 1994, pela Abril Jovem. Apresenta-se como um garoto que adora corridas que, quando não está na escola, disputa corridas numa minipista do seu bairro. Suas características físicas se assemelham as do piloto que o inspirou, como os cabelos e o macacão vermelho. Seu capacete chama-se Meu Herói e tem a capacidade de falar, mas apenas Senninha consegue ouvi-lo<sup>58</sup>.

Importante destacar que este personagem é estampado em diversos produtos. Seu licenciamento visa manter o trabalho do Instituto Ayrton Senna, que trabalha em prol da educação pública e de qualidade.

A figura de Senninha retoma o sentido simbólico da velocidade que se tratou antes, como uma pulsão humana para estar sempre a frente, sempre vencer, sem se dar conta da trajetória e do aprendizado que esta possui. Porém, a trajetória de Senninha e seu capacete falante traz um aspecto importante para o debate: a capacidade que apenas a criança (Senninha, no caso) possui de ouvir seu capacete e o fato de ser denominado Meu Herói – o que traz a lição de que nas corridas automotivas é de extrema importância o uso de tal acessório.

Nesse caso, a criança, imbuída da velocidade, também se transforma num ser divino, no sentido de que, diferentemente dos humanos comuns, ela consegue ouvir seu herói para protegê-la dos acidentes.

---

<sup>58</sup> Fonte: <<https://senninha.com.br/>>

Menininhas são cinco garotas que estampam produtos escolares, como os cadernos, no caso dessa pesquisa. Fazem parte da marca Tilibra desde 2002. As personagens são Kizy Lie, Mel, Cléo, Tamy e Luly. Elas representavam a diversidade racial (eram loiras, ruivas e negras), bem como estavam sempre na moda. Novas versões foram criadas, mas com a mesma tática<sup>59</sup>.

Turma da Lala segue na mesma linha das Menininhas, enquanto estampas de produtos escolares, porém, a diferença está no fato de as Menininhas serem adultizadas, no sentido do corpo físico que já tratamos anteriormente, e a Turma da Lala apresentar imagens de crianças em suas brincadeiras. A Turma da Lala faz parte dos produtos da Credeal e está no mercado desde meados dos anos 2000. Além de apresentar algumas imagens de crianças estudantes, seu destaque simbólico se dá na brincadeira.

Mas o que nos faz brincar? Martin (2012, p. 436) responde:

Os mais novos de muitas espécies, incluindo a nossa, caçam, saltam, rodam, lutam e cabriolam espontaneamente, promovendo força e resistência, instinto, união e adaptação social. As brincadeiras complexas com objetos e objectivos estão associadas a cérebros mais complexos. Mas brincar acontece também, aparentemente, apenas pelo prazer de brincar. Um peixe de aquário salta repetidamente para dentro e para fora da minúscula queda de água. Já foram observados corvos a escorregar de costas em encostas de neve, e os papagaios-da-nova-zelândia atiram pedras para o ar. Os elefantes ajoelham-se para ficar ao nível de um companheiro de brincadeira mais pequeno. Os gatos, cães e primatas, entre outros, incorporam objectos e obstáculos nas suas brincadeiras e muitas vezes têm brinquedos preferidos. Os golfinhos convidam nadadores humanos para brincar. Brincar é na realidade uma maneira fundamental através da qual duas pessoas ou animais podem se conhecer.

A brincadeira faz parte da vida humana desde o nascimento, seja brincando com as mãos para descobrir o corpo, ou manipulando bonecos e criando histórias, seja, ainda, na vida adulta, pois “os jogos humanos são frequentemente formalizações de brincar, enquadrados por regras fixas, ao mesmo tempo que permitem estratégias individuais” (MARTIN, 2012, p. 436). E, ainda, retoma-se o excerto a seguir para fortalecer o argumento:

Psicologicamente, o consciente e o inconsciente interagem e chocam um com o outro em todos os tipos de brincadeira. A fantasia da brincadeira desvenda sentimentos, aspirações, impressões, pedaços de experiências e potencialidades escondidas. A brincadeira pode evocar a afinidade e

---

<sup>59</sup> Fonte: <<https://www.tilibra.com.br/menininhas>>

polaridade entre opostos psíquicos, e dinâmicas de exclusão e integração, de separação e reunificação (MARTIN, 2012, p. 436).

O que se pode perceber representado nas imagens das capas de cadernos também. No caso aqui referido, na Turma da Lala aparece o menino brincando de skate, num impulso veloz que o faz parecer voar. O voo, como já foi visto, traz o sentido da liberdade e da ascensão, algo que as crianças podem buscar de forma inconsciente em suas brincadeiras.

Atrevida são as imagens das capas de cadernos produzidas pela Credeal desde meados dos anos 2000. Têm como referência para isso a revista de mesmo nome, *Atrevida*, publicada pela Editora Escala e direcionada para o público adolescente feminino. Com linguagem acessível para as jovens adolescentes, a revista tratava de assuntos polêmicos, como relacionamentos, sexualidade, beleza, moda, música etc.<sup>60</sup>.

Apesar de determinadas temáticas, o que aparece nessa constelação é uma capa que estampa uma bolsa com um coração rosa. Martin (2012) considera que as bolsas são recipientes para coisas valiosas e

as bolsas bordadas com longas pegas estavam associadas à vulva feminina em 'forma, função e posição no corpo' (Camille, 64); na arte do amor, a senhora podia transmitir a inocência do seu namoro, ou a sua preferência, fechando a sua bolsa. 'Puxar os cordões à bolsa' ainda se refere ao controle dos valores (MARTIN, 2012, p. 522).

Dessa forma, a temática da *Atrevida* se associa ao relacionamento e ao amor, representação que pode simbolizar a bolsa enquanto receptáculo para o amor que o coração representa. É ali que ele fica seguro – na sua intimidade.

As fronteiras entre as idades são difíceis de se delimitar, o que faz com que crianças queiram produtos direcionados à adolescentes e vice-versa. O público em si não é o que interessa para essa pesquisa, mas o simbolismo que determinado item carrega, considerando que quem o consumiu eram crianças da educação infantil até a terceira/série ano do ensino fundamental.

Rebelde é uma novela mexicana produzida pela Televisa e transmitida em meados da década de 2000. O enredo narra o cotidiano de adolescentes que estudam em um colégio semi-interno, mostrando os dramas típicos desta idade,

---

<sup>60</sup> Fonte: <<http://credeal.com.br/produto/ATREVIDA>>

como o primeiro amor, conflitos com sua autoimagem, distúrbios alimentares, conflitos com os pais, bullying e alcoolismo.

O maior conflito da história centra-se no rompimento das barreiras sociais, pois são jovens elitistas, que estão aprendendo a lidar com o poder e os bens materiais. Para lidar com os problemas do dia-a-dia e com a fúria que eles acabam nutrindo pela vida que levam, os jovens se unem e formam a banda RBD, que saiu do mundo das novelas e encarou plateias imensas mundo a fora, consagrando os artistas entre o público adolescente na América Latina.

A música, então, se torna o grande símbolo Rebelde.

O recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica. Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 627).

Dessa forma, a música foi mediadora para os jovens da novela lidarem com os conflitos com que se deparavam, levando-os a sublimar os problemas para criar algo considerado divino: música.

Sandy e Júnior é uma dupla de cantores que fez carreira desde o início dos anos 1990, ainda quando crianças. Influenciados por seu pai, fizeram carreira musical após aparecer em um programa televisivo cantando a música “Maria Chiquinha”. A partir de então, apareceram em diversos programas e gravaram diversos álbuns, dando fim a sua carreira enquanto dupla no final da década de 2000. Fizeram muito sucesso entre as crianças da década de 1990 e adolescentes da década de 2000.

Simbolicamente aparece a música novamente, porém não como uma mediadora para conflitos, como em Rebelde, mas como uma maneira de se libertar do estilo musical de seu pai e criar um estilo próprio, que se destacou na época e os consagrou publicamente.

Por último, nesta constelação, aparece uma rivalidade clássica do Rio Grande do Sul: os times de futebol Grêmio e Inter. Ambos foram fundados no início do século XX, precisamente em 1903<sup>61</sup> e 1909<sup>62</sup>, respectivamente, na cidade de Porto

---

<sup>61</sup> Fonte: <<https://www.gremio.net/>>

Alegre/RS. Essa rivalidade, conhecida como Grenal entre os fãs de futebol, iniciou desde a primeira partida que disputaram, no ano de 1909 – já foram mais de 400 disputas grenais<sup>63</sup>.

Nesta partida, o Grêmio venceu marcando 10 gols, enquanto o Inter não marcou nenhum. Além de tamanha diferença no resultado do jogo, haviam algumas diferenças entre os times que arraigavam as disputas, como, por exemplo, o fato do Grêmio, na época, ser considerado time de elite, enquanto o Inter era visto como o time do povo. Acrescenta-se a isso também, o fato de que o Grêmio, à época de sua fundação, não aceitava negros, enquanto o Inter já tinha negros em seu time. Diferenças sutis que marcaram época e criaram a rivalidade entre os times<sup>64</sup>.

Mais do que sua história, o que chama a atenção são as suas cores mais vibrantes. Azul e branco para o Grêmio<sup>65</sup> e vermelho e branco para o Inter. Ou, visto de forma simbólica, pode ser a luta da água (azul) contra o fogo (vermelho), minimizada pelo ar ou mesmo pela paz (branco). A seguir, apresenta-se a simbologia destas cores.

Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 275) reiteram:

Determinadas cores simbolizam os elementos: o vermelho e o laranja, o fogo; o amarelo ou o branco, o ar; o verde, a água; o preto ou o castanho, a terra. Elas simbolizam também o espaço: o azul, a dimensão vertical: azul claro no alto (o céu), azul escuro na base; o vermelho, a dimensão horizontal, mais clara a oriente, mais escura a ocidente. Elas simbolizam ainda: o preto, o tempo; o branco, o intemporal; e tudo que acompanha o tempo, a alternância da escuridão e da luz, da fraqueza e da força, do sono e da vigília.

Dessa forma, também se percebe na rivalidade entre o Grêmio e o Inter a presença das dimensões vertical (azul) e horizontal (vermelho), embebidos pelo intemporal (branco). Cruzando as cores nas suas dimensões, percebe-se sua “função de síntese e medida. Nela se juntam o céu e a terra... nela se confundem o tempo e o espaço” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 309). Ou seja, formada a cruz das cores, o tempo e o espaço se confundem na efervescência que emana dos torcedores nos jogos, extrapolando o tempo presente e carregando toda uma história passada, que se faz presente e aponta para o futuro, mas também a

<sup>62</sup> Fonte: <<http://www.internacional.com.br/home/>>

<sup>63</sup> Levantamento realizado em março de 2019. Fonte: <<https://www.goal.com/br/not%C3%ADcias/gremio-x-internacional-quem-venceu-mais-grenais/vovtxuil4rp31ej8ybx2i08ho>>

<sup>64</sup> Fonte: <<http://grenalarivalidade.blogspot.com/>>

<sup>65</sup> Sabe-se que o Grêmio é um time tricolor, acrescentando aí a cor preta. Porém, manteve-se a análise na dualidade das cores azul e vermelha em relação ao branco que se repete nos dois times.

alternância das vitórias mostra a força polarizadora do símbolo de cada cor em determinadas épocas, mas que voltam a se unir para prosseguir na sua rivalidade intrínseca.

Nessa polaridade de cores, o azul representa a água, em seu “mergulho sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 107). Enquanto símbolo da água, apresenta-se como fonte de energia e do curso da existência humana. Essa energia da cor azul reflete-se nos integrantes do time, a fim de dar-lhes força para enfrentar os obstáculos de uma partida de futebol, algo tão natural para a trajetória de um time de futebol.

Entretanto, “juntamente com o vermelho e o ocre-amarelo, o azul manifesta as hierogamias ou as rivalidades entre o céu e a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 108). Ou seja, aqui destaca-se a rivalidade das cores (e dos times), no que diz respeito ao espaço horizontal e vertical de que se falou antes.

Nesse ínterim, o vermelho vem representar o fogo, simbolizando a paixão, a destruição e a purificação. Vê-se nítida aí a paixão pelo futebol, a busca pela destruição simbólica de seus adversários e, ao mesmo tempo, a purificação encontrada na vitória. Dessa forma, o vermelho se torna princípio de força e poder para os integrantes do time.

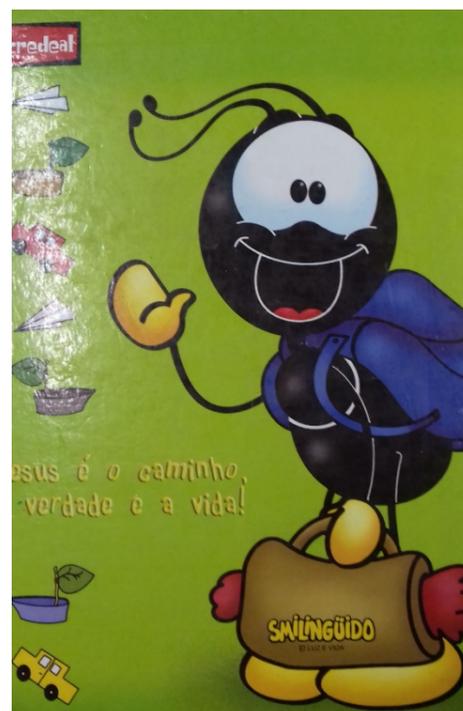
Dessa forma, chega-se então ao branco, cor do ar e símbolo da paz, como aquela que vem sintetizar a rivalidade descrita até aqui, pois, de acordo com Martin (2012, p. 660), “o branco é um símbolo de integração”. Após os opostos azul e vermelho, o branco se apresenta como a “cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 144) – o que pode ocorrer seja nas vitórias ou nas derrotas. Pois, na disputa dos jogos de futebol, polarizando entre o azul (água-horizontal) e o vermelho (fogo-vertical), finaliza-se com uma “brancura triunfal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 144) e com a sobreposição do ar (e da paz) sobre a rivalidade tão intrínseca aos jogadores e torcedores.

Assim sendo, pode-se considerar que “a pacificação é a extinção da agitação, a extinção dos fogos passionais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 694) – pelo menos até o próximo jogo, onde inicia-se todo o ciclo novamente.

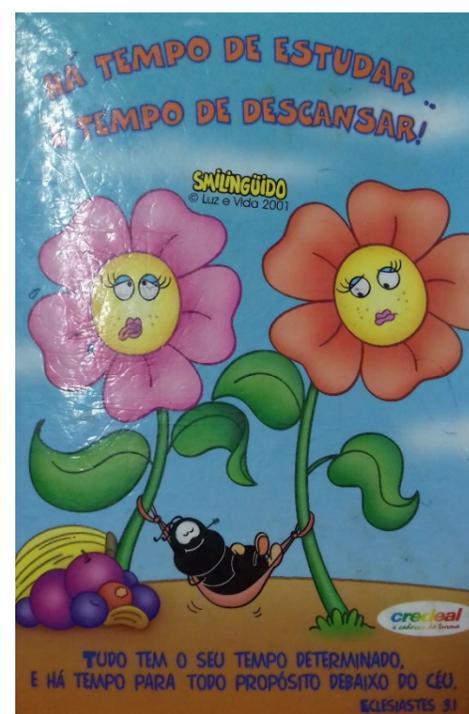
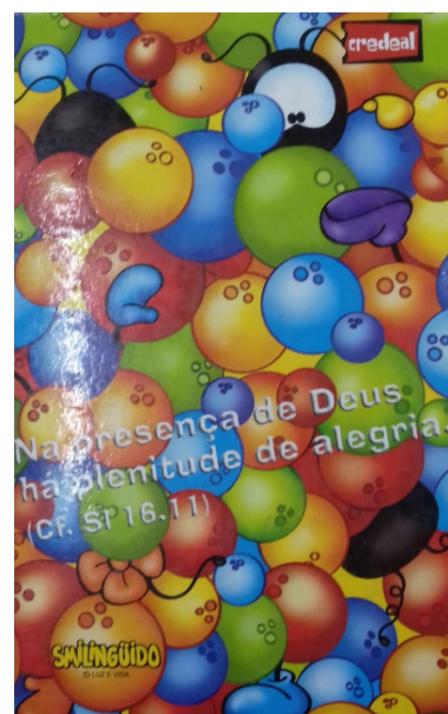
A título de finalização dessa constelação, destaca-se os principais simbolismos encontrados: navegação – busca por conhecimentos; diversidade –

social e racial; velocidade – pulsão humana para vencer; brincadeiras – liberdade e ascensão; música – mediadora e libertadora; e rivalidade – pacificação.

Vê-se nessa constelação um grande apelo de gênero para os produtos infantis. Muitos são feitos dedicados exclusivamente aos meninos ou as meninas, como é o caso de Senninha ou das Meninhas, por exemplo. Entretanto, mesmo com essas segregações, encontra-se representações nas imagens das capas de cadernos que extrapolam o gênero estereotipado e são consumidos por ambos os públicos, como por exemplo, Recreio e os bichinhos da Parmalat. Além disso, destaca-se que a fronteira entre as idades é uma linha tênue, levando crianças a consumirem produtos que são criados para adolescentes e vice-versa.



FENÔMENO RELIGIOSO



FORMIGAS...

“[...] no mito grego de Psique e Eros, as formigas minúsculas representam o trabalho metódico que ajuda Psique, ou a alma, a resolver as sementes da sua relação ao princípio divino do Amor. Nesta iluminura de manuscrito, a Sagrada Família Cristã é representada como tendo um emprego humilde, apesar dos trajes esplêndidos que denotam a sua majestade espiritual. A virgem Maria borda, enquanto o seu marido aplaina madeira. Representado com um tamanho muito menor, enfatizando a sua juventude, Jesus brinca com um pássaro que tem amarrado. A presença pouco habitual de formigas a seus pés sugere que a sua atividade aparentemente invisível tem um propósito, tal como a aparente brincadeira inocente de criança antecipa a sua futura tarefa de libertar almas das suas amarras” (MARTIN, 2012, p. 226).

Nessa constelação, aparece o fenômeno religioso presente nas imagens das capas de cadernos tão difundidas desde meados da década de 1990. Tem como figura de destaque uma formiga, conhecida como Smilingüido, amiga de Deus. Assim sendo, simbolizam nessas capas as formigas, as flores e Deus. A seguir, apresenta-se um pouco da história da coleção Smilingüido, seguido da simbologia referida.

Smilingüido é uma formiga criada para fazer parte de uma história que objetivava comunicar o amor de Deus, isso porque a formiga é vista pelos seus desenhistas como pequena e frágil, justamente no aspecto em que a Bíblia Cristã defende a manifestação de Deus: na fraqueza<sup>66</sup>.

A família de formigas a qual Smilingüido e, também, Faniquita, pertencem chama-se Formigamigas e elas representam crianças de oito anos, tendo como figura de pai o mestre Formisã e como mãe a rainha Formosa, que têm a responsabilidade de aconselhar, repreender e prover as necessidades das Formigamigas<sup>67</sup>.

Essa turma de formigas vive em meio à floresta, são pequenas, frágeis, solidárias e trabalhadoras, bem como organizadas. É através de brincadeiras, erros e acertos, alegrias e tristezas, que as Formigamigas se relacionam com o “Senhor Criador”, ou Deus, sua divindade.

Como símbolo, a formiga representa a vida organizada em sociedade e “a energia circulando nas entranhas da terra, prestes a manifestar-se sob forma de fonte ou nascente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 448). Sua relação com o divino é explícita quando,

[...] no mito grego de Psique e Eros, as formigas minúsculas representam o trabalho meticuloso que ajuda Psique, ou a alma, a resolver as sementes da sua relação ao princípio divino do Amor. Nesta iluminura de manuscrito, a Sagrada Família Cristã é representada como tendo um emprego humilde, apesar dos trajes esplêndidos que denotam a sua majestade espiritual. A virgem Maria borda, enquanto o seu marido aplaina madeira. Representado com um tamanho muito menor, enfatizando a sua juventude, Jesus brinca com um pássaro que tem amarrado. A presença pouco habitual de formigas a seus pés sugere que a sua atividade aparentemente invisível tem um propósito, tal como a aparente brincadeira inocente de criança antecipa a sua futura tarefa de libertar almas das suas amarras (MARTIN, 2012, p. 226).

Dessa forma, encontra-se uma aproximação entre a formiga, Psique e Jesus.

---

<sup>66</sup> Fonte: <<http://www.smilinguido.com.br/2015/historia.php>>

<sup>67</sup> Ibid.

O labor da formiga, em sua meticulosidade, ajuda Psique, enquanto representante da alma, a resolver os problemas advindos do Amor. Da mesma maneira, esse labor cuidadoso, está presente no bordado de Maria e na carpintaria de José. Além disso, a labuta da formiga, retomando seu aspecto de auxílio da alma (Psique), antecipa a tarefa de Jesus de salvador das almas. É, também, no trabalho das formigas, que elas se relacionam com Deus.

A formiga se transforma, então, num emblema da pequenez humana frente a divindade, resgatando sua relação com o divino através de seu trabalho, questão que se torna respaldo para a doutrina Protestante, conforme Martin (2012, p. 226):

Na história do cristianismo, a educação de Cristo numa carpintaria serviu para santificar o trabalho. A atitude industriosa tornou-se prognóstico da redenção da alma, a doutrina que viria a moldar a obra Protestante e revolucionar a Europa Reformista.

Acrescenta-se a essa valorização do trabalho, do labor metódico da formiga, no Século das Luzes Europeu, o crescimento do capitalismo e a especialização do trabalho, transformando os indivíduos em pequenas e trabalhadoras formigas para um sistema maior, quase divino, que regula suas vidas e a economia de seus países.

Nas imagens das capas de cadernos desta constelação aparecem também as flores, como sombra para o descanso das formigas. É como se fosse o pagamento que elas recebem por tanto trabalho. Entretanto, a flor como símbolo instaura o sentido de despertar e renascimento e “o efêmero desabrochar associa as flores a todas as formas brilhantes que se desvanecem rapidamente. À alma transitória, por exemplo” (MARTIN, 2012, p. 150).

Resgata-se aqui a alma presente nas flores, como símbolo do oculto, do semear interno, que tem a participação de diversas energias divinas. Por exemplo, “O Espírito Santo mostra-se na secreta redolência das flores. A rosa exuberante anuncia a presença de Afrodite e da Virgem Maria” (MARTIN, 2012, p. 152). Ou seja, as formigas, através de seu trabalho, se relacionam com o divino, que pode se manifestar nas flores que dão suas providências. Além disso, “a posição das flores em direção ao alto simbolizaria a fé em Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 437).

Enquanto a formiga está diretamente relacionada à alma dos vivos, seja no auxílio a Psique ou na inspiração para Jesus, as flores, associadas às borboletas,

representam a alma dos mortos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), o que se encontra no mito de Perséfone, rainha dos infernos, que é arrebatada por Hades enquanto colhia flores com suas amigas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Dessa forma, então, as flores estabelecem a relação com a alma entre a vida e a morte, destacando-se enquanto símbolo de fé.

E, por último, aparece a figura de Deus, divindade implícita simbolicamente nas imagens, mas presente nos dizeres bíblicos que aparecem nas imagens das capas de cadernos. Após a formiga e as flores serem, de certa forma, opositoras, Deus tem a função simbólica unificadora, pois “Deus é e simboliza o Um, para o qual tendem todas as manifestações, a Vida, na qual se realiza toda vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 333).

E, ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 333):

[...] as divindades simbolizam as qualidades idealizadas do homem. A expansão das qualidades é acompanhada de alegria; sua destruição gera a angústia, a inibição, a impotência, o tormento... O mito, para exteriorizar essa luta interior, mostra o homem pelejando contra monstros, símbolos das inclinações perversas. As divindades são imaginadas ajudando o homem ou fornecendo-lhe armas. Mas o que vem de fato em socorro do homem são as suas próprias qualidades (simbolizadas pela divindade auxiliadora e pelas armas emprestadas pelas divindades). No plano dos conflitos da alma, a vitória se deve à força inerente ao homem.

Essa exteriorização é encontrada aqui na figura da divindade cristã de Jesus Cristo, um ser humano e ao mesmo tempo divino, que luta contra o mal, é trabalhador e humilde e prega a fé no Senhor Criador. Jesus é considerado a síntese dos símbolos fundamentais do universo:

[...] o céu e a terra, por suas duas naturezas – divina e humana; o ar e o fogo por sua ascensão e sua descida aos infernos; o túmulo e a ressurreição; a Cruz, o Livro da mensagem evangélica, o eixo e o centro do mundo, o Cordeiro do sacrifício, o Rei pantocrátor senhor do universo, a montanha do mundo no Gólgota, a Escada da salvação; todos os símbolos da verticalidade, da luz, do centro, do eixo etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 304).

Assim sendo, com o auxílio das formigas, Jesus pode ser comparado à Psique, mas também à Perséfone, transformando-se em Um só ser – divino e humano –, aquele que vai do céu ao inferno, que é eixo e centro do mundo e de onde vieram todas as outras coisas.

A título de finalização, essa constelação trouxe polaridades simbólicas e, ao mesmo tempo, sua unificação. Isto porque o símbolo da formiga trouxe sua relação com Psique e as flores trouxeram a relação com Perséfone, a primeira diz respeito à

Alma dos vivos e a segunda à Alma dos mortos. Aparece, então, a figura de Deus, enquanto divindade unificadora, representada por Jesus Cristo, enquanto um ser divino e humano.

E, ainda, destaca-se o papel da formiga enquanto trabalhadora, pois seu trabalho é o que estabelece relação com Deus. A formiga também é a energia nas entranhas da terra. Dessa maneira, insistentemente se retoma a relação entre o céu (Deus/divindade) e o inferno (entranhas da terra). Além do mais, as flores se caracterizam como providência divina para as formigas, tornando-se símbolo de fé para elas.

A representação simbólica que essa constelação presentifica nas imagens das capas de cadernos das crianças mostra Jesus Cristo identificado na formiga, pois, assim como esta, Jesus era trabalhador, humilde, pregava a fé em Deus e através de seu trabalho podia se relacionar com ele.

## **5 QUE BAILADO FOI ESSE? Convergência simbólico-cultural: considerações de uma tese**

A análise dos símbolos realizada anteriormente não pode ficar solta, mas precisa se reorganizar, ser costurada, numa dinâmica simbólica. Sendo assim, este capítulo visa traçar a convergência simbólico-cultural da análise dos símbolos realizada anteriormente. Para isso, busco mapear em cada constelação os pontos principais, apontar sua localização no regime de imagens durandiano e, depois, instaurar o sentido simbólico-cultural da infância nas décadas de 1990 e 2000. E, ainda, destaco, para finalizar, os principais pontos desta tese.

Para isso, retomo aqui alguns pontos teóricos importantes vinculados aos regimes de imagens e sua estrutura, bem como à infância simbólico-cultural já defendida.

Primeiramente, a estrutura dos regimes de imagens é dinâmica, ou seja, os símbolos têm o poder de polarizar em mais de uma estrutura. Sobre o regime de imagens, nas palavras de Durand (2002, p. 58):

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

É possível reafirmar, então, que o regime diurno se caracteriza pela antítese e oposição. Liga-se às matérias luminosas, visuais e às técnicas de separação e purificação. E tem como verbos dividir, separar e lutar. Seus arquétipos são as armas e visa uma ascensão em busca do poder. O regime noturno, por sua vez, traz a inversão dos valores simbólicos, com a função de unir e harmonizar, dividir e

reinar. Enquanto o regime diurno visa uma ascensão em busca do poder, o regime noturno se caracteriza como uma descida interior em busca do conhecimento.

No regime diurno reside a estrutura esquizomórfica, onde se dá a vitória sobre o destino e a morte. Nesta estrutura, os símbolos se classificam em teriomórficos, nictomórficos, catamórficos, ascensionais, espetaculares e diairéticos. No regime noturno residem duas estruturas: mística e sintética. Na estrutura mística, os símbolos se classificam em de inversão e intimidade. E na estrutura sintética estão os símbolos cíclicos e rítmicos.

Essa classificação já foi mensurada no capítulo 2, onde se falou sobre os Estudos do Imaginário, retomou-se sumariamente aqui para guiar o leitor. Além disto, porque esta estrutura é fundante do imaginário e da imaginação simbólica que se presentifica nos símbolos presentes nas imagens das capas de cadernos.

É possível reiterar, também, a metodologia de análise deste trabalho, embasada na mitanálise durandiana, que supõe uma análise descritiva dos símbolos, conforme fiz anteriormente, relacionando-os com a estrutura figurativa das imagens durandiana, como faço a seguir.

Ademais, retomo, também, a perspectiva sobre a infância que defendo aqui, compreendida num nível macrossocial, enquanto estrutura inerente à sociedade e as crianças enquanto membros ativos deste grupo social e cultural. A infância está, então, imersa num contexto cultural, repleto por símbolos que reclamam por serem observados. Nesse ínterim, a infância está rodeada por artefatos e um desses artefatos, que são simbólicos e culturais, são as capas dos cadernos, objetos de análise aqui, onde suas imagens são repletas de projeções imaginárias, com representações que permitem olhar para o universo infantil partindo do nível simbólico.

Entretanto, antes de adentrar no mapeamento de cada constelação, apresento o quadro que elaborei para traçar uma síntese dos símbolos e regimes de imagens. Esse quadro será retomado posteriormente, por ora serve para situar os argumentos que virão a seguir.

Quadro 1 – Síntese do simbolismo e dos regimes de imagens

<b>CONSTELAÇÃO DE IMAGENS</b>	<b>SÍMBOLOS PREGNANTES</b>	<b>REGIME DE IMAGENS</b>	<b>SÍNTESE</b>
<b>1ª: Fenômeno de Modificação sobre as capas</b>	Cores	Regime diurno	Oposição entre as cores
	Formas geométricas	Regime diurno e noturno	Movimento e transcendência, retoma a distinção e instaura a união
	Animais	Regime diurno e noturno	Inconsciente e instinto humano
	Estampas que representam meninos e meninas	Regime diurno	Pequenos adultos
	Desenhos animados	Regime diurno	Levam as polaridades simbólicas às crianças
<b>2ª: Fenômeno da Natureza e dos Animais</b>	Natureza – símbolos da água e do tempo	Regime diurno e noturno	Reforça-se o aspecto do tempo cíclico
	Animais – pré-históricos, domésticos, do ar, da água, da floresta, e da fazenda	Regime diurno e noturno	
<b>3ª: Fenômeno de Adultização da Infância</b>	Trajes	Regime diurno	Imposição de uma sociedade adulta
	Solidão	Regime noturno	Inocência
	Casal de crianças	Regime diurno e noturno	Oposição entre os sexos -união, dois aspectos do ser.
<b>4ª: Fenômeno dos Corpos Adultos</b>	Esportes	Regime noturno	Busca pelo conhecimento interior, progresso.
	Grupo	Regime noturno	União entre as pessoas e integração das forças diferentes
	Sozinho/Sensual	Regime noturno	Aspecto maternal e de intimidade
<b>5ª: Fenômenos Midiáticos para a Infância</b>	Animais	Regime diurno e noturno	Guerreiros, oníricos, sagazes, doces e maléficis, ingênuos, desordeiros, equilibradores, abundância, unidos, maternais.
	Turma de Amigos	Regime diurno e noturno	Conflitos, heroínas, família, amigos, comportamento humano, equilíbrio. Impulso para a imaginação simbólica das crianças.
	Heróis	Regime diurno	Órfãos, superpoderes, voo.
	Carros	Regime diurno e noturno	Velocidade, superação, batalhas, poderes.
<b>6ª: Fenômenos Midiáticos para o Consumo</b>	Recreio	Regime noturno	Navegação por mares desconhecidos
	Parmalat e seus bichinhos de pelúcia	Regime diurno e noturno	Diversidade animal, diversidade das espécies e diversidade social
	Senninha	Regime noturno	Velocidade, progresso
	Meninhas, Turma da Lala	Regime noturno	Diversidade racial, crianças brincando
	Atrevida	Regime noturno	Receptáculo, proteção, intimidade
	Rebelde, Sandy e Júnior	Regime diurno e noturno	Mediação, liberdade, separação, conciliação dos contrários
	Grêmio e Inter	Regime diurno e noturno	Rivalidade, reequilíbrio
<b>7ª: Fenômenos Religiosos</b>	Formiga	Regime diurno	Vida em sociedade
	Flores	Regime diurno	Regeneração
	Deus	Regime noturno	Divindade unificadora

A seguir mapeio os principais pontos de cada constelação, apontando sua localização no regime de imagens.

### **1ª Constelação: Fenômeno de Modificação sobre as capas**

Nesta primeira constelação, questionei o que aparece nas imagens das capas de cadernos modificadas e ressignificadas nessa ação. As proximidades temáticas que emergiram são: cores, formas geométricas, animais, estampas que representam meninas e meninos e desenhos animados.

As quatro cores que aparecem (amarelo, azul, verde e vermelho) estabeleceram quatro sentidos simbólicos nesta constelação: amarelo – sol/ouro, distinção entre a luz e a escuridão; azul – céu, elevado, transcendência; verde – natureza, fertilizante; e, vermelho – vida, fogo. Esse trajeto de cores simboliza um arco-íris, como uma ponte simbólica entre a terra e o céu, entre a luz e a escuridão, entre a vida/natureza e o fogo/destruição, destacando-se o sentido da transcendência nestes símbolos. Aqui, é perceptível o aspecto diurno dos símbolos, no que diz respeito às oposições que aparecem dos símbolos nictomórficos (escuridão/trevas/destruição) e diaréticos (fogo) e espetaculares (luz/vida).

As formas geométricas (quadrado e círculo) trouxeram o sentido do movimento e da transcendência, retomando o aspecto simbólico da distinção (também percebida nas cores) e da união, em prol da sua elevação transcendental. Em outras palavras, entre o diurno e o noturno, pois esse movimento de união dos símbolos é encontrado na estrutura sintética do regime noturno de imagens durandiano, porque “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (DURAND, 2002, p. 323) e, ainda, “símbolo da combinação dos contrários” (DURAND, 2002, p. 325).

Os animais constelados nesse primeiro fenômeno (urso, lobo, pássaro, cachorro, gato e coelho) representaram as camadas do inconsciente e instinto humano, relacionando-se ao inferno, céu e terra, pois eles são “[...] o que agita, o que foge e não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2002, p. 90). A animalidade está presente nos símbolos teriomórficos do regime diurno de imagens, mas a aparição de diferentes animais e seus diferentes contextos também destacaram o regime noturno dos símbolos, em sua estrutura sintética. Esse movimento de harmonização e união simbólica, que se percebe desde a primeira constelação simbólica desta tese, justifica-se quando Durand (2002, p. 166) afirma que “unificar [...] supõe primeiro uma separação”.

As estampas que representam meninos e meninas trouxeram os primeiros traços simbólicos das crianças enquanto pequenos adultos, seja nos afazeres

domésticos ou nos relacionamentos amorosos.

E os desenhos animados se relacionam com a simbologia animal: Ursinhos Carinhosos – urso; Lobo Mau – lobo; *Looney-Tunes* – pássaro, gato, pato etc.; *Mickey Mouse* – rato; e, *Shrek* – ogro. Posto isto, pode-se considerar que os animais apresentados nos desenhos animados levam às crianças as polaridades simbólicas de maneira oculta, quase imperceptível aos pequenos telespectadores. Por exemplo: a engenhosidade do gato, representado por Frajola; e o heroísmo de *Shrek*, sempre na batalha entre o bem e o mal. Essa animalidade simbólica está relacionada aos símbolos teriomórficos do regime diurno de imagens, quando Durand (2002, p. 69) diz que:

Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. Mesmo para o pequeno cidadão ocidental, o urso de pelúcia, o gato de botas, Mickey, Babar vêm estranhamente veicular a mensagem teriomórfica. Metade dos títulos de livros para crianças são sagrados ao animal. [...] é de resto notável que as crianças nunca tenham visto a maior parte dos animais com que sonham, nem os modelos das imagens com que brincam.

Destacou-se, então, nesta primeira constelação, o simbolismo da distinção entre luz e escuridão, terrestre e celeste e bem e mal, reiterando o aspecto da transcendência simbólica, num intenso trajeto entre diurno-noturno-diurno.

## **2ª Constelação: Fenômeno da Natureza e dos Animais**

A natureza e os animais são o maior elemento da criação divina, simbolizando o fim do caos, ou seja, nessa constelação predominou uma estrutura mística, representada pelos símbolos da inversão e da intimidade, no que diz respeito à harmonização da terra.

Sendo assim, os temas simbólicos desta constelação homologizaram-se da seguinte maneira: natureza – símbolos da água (rio, lago, praia, mar, ondas), símbolos da terra (terra, estrada, montanhas, campos) e símbolos do tempo (lua, árvores, flores, girassol); e animais – pré-históricos (dinossauros), domésticos (cachorro e gato/rato), do ar (borboleta, pomba branca, canguru), da água (garça, flamingo), da floresta (ursos) e da fazenda (vaca/bezerro, galinha, pato, cavalo, porco).

No que diz respeito à natureza, a simbologia da água trouxe as polaridades de vida e morte, purificação e regeneração – apareceu aqui a relação entre a purificação da água (símbolo diairético/regime diurno) e a regeneração (símbolo

cíclico/regime noturno). Os símbolos da terra trouxera em si a função maternal, sendo a terra um útero primário, com suas vias (estradas) e transcendência (montanha). Nesse simbolismo, encontrou-se o regime noturno de imagens, disposto numa estrutura mística nos símbolos da inversão e intimidade (mãe, via) e numa estrutura sintética no que diz respeito à morte enquanto renascimento, ao progresso do conhecimento, sentido transcendental que se tem falado nesta tese. Os símbolos do tempo também retomam o aspecto do ciclo da vida, reiterando o aspecto noturno nessa constelação.

Por sua vez, no que diz respeito aos animais, quando se falou no dinossauro emergiu o seu aspecto de gigantismo frente ao homem, como uma imagem gigantificada que hiperboliza a curiosidade humana sobre o desconhecido – o que se encontra nos símbolos ascensionais do regime diurno. Porém, também foi visto como noturno, pelo desconhecimento de sua origem e vida, o que provoca a curiosidade humana. Ademais, encontrou-se nos animais a intensa relação entre o noturno e o diurno, seja na relação entre o cachorro-gato-rato, no voo das borboletas através do sol e da pomba branca ou, ainda, na garça e no flamingo que buscam seu alimento nas águas e trazem-no para a luz para comer. Mas, também, retomou-se o aspecto maternal do regime noturno, representado pelo canguru e a forma como este cuida de seu filhote, pelo urso enquanto grande-mãe dos seres terrestres, na vaca enquanto nutriz, na galinha enquanto protetora de seus pintos e nos porquinhos aninhados na porca-mãe. Nesse ínterim, prevaleceu o simbolismo cíclico sobre os animais, pois

O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, porque os integra num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que, numa tal perspectiva, a negatividade, mesmo que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade. [...] Na animalidade, a imaginação do devir cíclico vai procurar um triplo simbolismo: o do renascimento periódico, o da imortalidade ou da inesgotável fecundidade, garantia do renascimento e enfim, por vezes, o da doçura resignada ao sacrifício (DURAND, 2002, p. 312-313).

Sendo assim, o regime noturno de imagens se intensifica com o simbolismo animal, reforçando o aspecto do tempo cíclico, isomorfizado nos diferentes animais referidos anteriormente.

### **3ª Constelação: Fenômeno de Adultização da Infância**

Nesta constelação apareceram imagens de crianças com trajés e

representações adultas. Os temas simbolizados se referiram aos trajes, à solidão e ao casal de crianças.

Os trajes são roupas grandes, de adultos, que as crianças usam. Destes, emergiu a representação adulta de uma seriedade imposta às crianças, ou seja, observou-se a representação de uma criança sob a imposição de uma sociedade adulta.

A solidão, por sua vez, foi simbolizada na observação da rosa, que evoca a inocência da criança nestas representações.

Por fim, o casal de crianças foi simbolizado em dois atos, o beijo na boca e o presente recebido. Apareceu aqui uma questão importante do ponto de vista simbólico: a relação entre feminino e masculino. O primeiro é portador da vida, é o que anima a vida, e o último é o que emite a força da vida, ou seja, são energias do inconsciente humano. De acordo com Durand (2002, p. 382): “Cada macho é habitado por potencialidades representativas feminizantes, a *anima*, e cada mulher possui pelo contrário um *animus* imaginário”. Mesmo com seu caráter oposto, representado por homem e mulher na divisão sexual de gênero, residindo sua força simbólica na separação, característica do regime diurno, olhou-se para o feminino e o masculino não como a expressão de uma sexualidade, mas como dois aspectos do ser, inter-relacionados, por vezes unidos, num movimento do regime noturno.

#### **4ª Constelação: Fenômeno dos Corpos Adultos**

Nesta constelação, tratei dos corpos adultos que aparecem nas imagens das capas de cadernos, tematizados em esportes, grupo e sozinho/sensual.

Nos esportes o que se destacou são os atos de escalar, andar, remar e voar – ambos sugerem a transcendência, como a ascensão ao outro nível, outro estágio. Isto porque andar sugere ir em frente; escalar e voar sugerem subir para outro nível; entretanto, remar paira sobre duas polaridades incessantes, pois ao mesmo tempo em que o remo toca a água, adentrando seus mistérios profundos, também emerge para o alto, no sentido transcendental dito anteriormente. Nesse ínterim, expressa-se o regime noturno das imagens, com sua intensa busca do conhecimento interior, no seu aspecto progressista, harmonizando as ações para determinado fim.

No que diz respeito ao grupo, manifestou-se a amizade enquanto um laço entre pessoas que se identificam e, por conseguinte, propiciam o desenvolvimento da cultura. E, manifestou-se, também, o amor, compreendido na união dos opostos,

assimilando forças diferentes e integrando-se numa mesma unidade. Assim sendo, apareceu aqui novamente o aspecto noturno das imagens, na união entre as pessoas e na integração das forças diferentes.

Por último, apareceu o tema sozinho/sensual. Neste, minha atenção centrou-se na sensualização feminina e masculina e no simbolismo do cavalo, do carro, das escadas, do pulo e do girassol. A sensualização disse respeito aos corpos que se mostram, destacando não apenas um modelo que a sociedade considera bonito e apresentável, mas simbolizando os seios femininos e os peitos masculinos. Enquanto o seio feminino instaurou um simbolismo maternal, mas ao mesmo tempo sensual, o peito masculino reinstaurou essa polaridade sedutora, considerando também o peito como um lugar de repouso para quem o abraça. Ou seja, participando do regime noturno das imagens, o seio/peito é símbolo de inversão (mãe) e intimidade (repouso).

### **5ª Constelação: Fenômenos Midiáticos para a Infância**

Aqui tratei, especificamente, dos desenhos animados. Foram constelados em quatro pregnâncias: animais; turma de amigos; heróis; e carros.

No que diz respeito aos animais, apareceram os seguintes desenhos: *Snoopy*, 101 Dálmatas, *Hello Kitty*, *Looney-Tunes*, *Mickey* e *Minnie* e Urso *Pooh*. *Snoopy*, além de andar sobre duas patas, habita o mundo dos sonhos, ao contrário dos 101 Dálmatas, que vivem num mundo real, lutando contra as forças do mal. Encontrei, logo no início desta constelação, a polarização entre os regimes diurno e noturno, pois 101 Dálmatas são guerreiros, associados ao regime diurno, e *Snoopy* vive no regime noturno das imagens, pois traça uma busca interior a cada sonho para o conhecimento, considerando-se que “o sono duplica o mundo da aparência por um universo invertido e mais belo” (DURAND, 2002, p. 209).

*Hello Kitty*, por sua vez, simbolizou a sagacidade e a engenhosidade do gato, características que também são encontradas em *Looney-Tunes*, onde Piu-Piu polariza entre a doçura e a maldade, impulsionado por seu voo, ligado ao regime diurno, pois é assim que foge do gato. Gaguinho, por sua vez, inverteu a simbologia do porco e trouxe o aspecto da ingenuidade. Entre Piu-Piu e Gaguinho apareceu Taz, desordeiro e truculento, simbolizado nas forças perturbadoras do diabo, enfatizando sua animalidade, característica dos símbolos teriomórficos do regime diurno. Sobre essa animalidade, considera-se que

Muitas vezes, com efeito, no sonho ou na fantasia infantil o animal devorador metamorfoseia-se em justiceiro. Mas, na maior parte dos casos, a animalidade, depois de ter sido símbolo da agitação e da mudança, assume simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade (DURAND, 2002, p. 84).

Entretanto, mesmo localizando a animalidade de Taz na simbologia teriomórfica do regime diurno, o personagem surge como um equilibrador entre os personagens de *Looney-Tunes*, o que é próprio do regime noturno das imagens, como que uma “reabilitação mítica do mal” (DURAND, 2002, p. 293), pois ele inverte o mal figurado pelo diabo em um monstro sociável e amigo da turma.

Já *Mickey* e *Minnie* são símbolos de abundância e prosperidade, destacando-se a intensa relação entre suas energias femininas e masculinas, numa estrutura mística do regime noturno, que destaca seu aspecto de união, harmonização. E *Pooh* carrega o aspecto maternal do urso, é o elo de sua turma, aquele que dá equilíbrio – também observado no regime noturno das imagens.

A turma de amigos se caracterizou como o elo entre pessoas com preferências similares. Nesta parte, apareceram a Turma da Mônica, Moranguinho, As Meninas Superpoderosas, Castelo Rá-Tim-Bum, Os Anjinhos, Os 7 Anões, Bananas de Pijamas, *Pokémon* e Bob Esponja.

Na Turma da Mônica se destacou o eterno conflito entre Mônica e Cebolinha, pois ele tenta insistentemente roubar seu coelho. Em Moranguinho encontrou-se a falta de regras, pois habitam um mundo onírico, num jardim secreto sem adultos para reger. Em ambos, destacou-se a importância das brincadeiras para o desenvolvimento deles, como que representantes de um símbolo cíclico do tempo e do progresso, do regime noturno. As Meninas Superpoderosas, por sua vez, destroem os estereótipos femininos, pois são garotinhas aparentemente indefesas que são capazes de lidar com as ameaças e vilões da cidade. Enquanto uma tríade, elas exprimiram a harmonização entre elas para a resolução dos conflitos. Essa harmonização se encontra no regime noturno, quando, em sua intimidade de irmãs, se unem numa estrutura sintética para equilibrar suas diferenças e lutar contra o mal. Mas, também, na simbologia diarética do regime diurno, percebeu-se Mônica e, principalmente, as Meninas Superpoderosas, como a eufemização do herói, intensamente relido pelas culturas. De acordo com Durand (2002, p. 162):

O tema do herói combatente encontra-se, enfim, nos contos populares sob a forma eufemizada do “príncipe encantado” que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda. Príncipe encantado que aparece

também na lenda nórdica de Sigur e Brunehilde, num conto tártaro, ou na nossa Bela Adormecida. Todos ilustram esse tema “velho como os argonautas”.

Castelo Rá-Tim-Bum retrata as aventuras de uma família nada tradicional, enclausurada num castelo. Este é símbolo de proteção e intimidade, refletindo a estrutura mística do regime noturno de imagens. Os Anjinhos também trouxeram esse aspecto de proteção, mas não no sentido de enclausuramento, mas como guardiões, bebês com capacidade de se comunicar sem os adultos compreenderem, representantes de hierarquias sociais. Representaram o aspecto diurno das imagens, no que se refere à separação de suas famílias para poderem se comunicar, porém, retomaram o regime noturno, reequilibrando os contrários para serem um só em suas aventuras.

Os 7 anões simbolizaram o comportamento humano e transpareceram a relação das histórias infantis com o comportamento humano. Simbolizaram o número sete e sintetizaram a ideia de totalidade, característica do regime noturno das imagens. Já Bananas de Pijamas, além da amizade pura, sem preconceitos, ao descer as escadas para brincar, simbolizaram o movimento de descida interior, de sair de seu lugar de conforto para buscar o conhecimento, questão que também se encontra no regime noturno de imagens.

Consoante ao regime noturno também está *Pokémon*, que mesmo tendo suas batalhas típicas do regime diurno, onde assumem a forma de guerreiros em busca de justiça (DURAND, 2002), estas só podem ocorrer vitoriosamente com a harmonização entre Mestre e *Pokémon* e com a equilibração de seus poderes, o que se dá com o regime noturno. E, por fim, em Bob Esponja também se percebeu o regime noturno das imagens, pois essa animação aparece para mostrar que uma turma de amigos não precisa ser formada apenas por aqueles que possuem interesses em comum, porque sua turma é composta por amigos tão diferentes (esponja, estrela do mar, urso etc.), mas que se unem e enfrentam as dificuldades juntos, reequilibrando seus contrários.

Ficou nítida, nessa pregnância da turma de amigos, a relação entre os regimes e sua estrutura, na qual, por vezes, uma se sobrepõe ao outra, mas funcionam em intensa relação sempre. Essa intensa reequilibração de contrários é o que impulsiona a imaginação simbólica das crianças no que diz respeito às animações aqui reunidas. Isto porque “a imaginação atrai o tempo ao terreno onde

poderá vencê-lo com toda a facilidade” (DURAND, 2002, p. 123).

A pregnância dos heróis supõe uma natureza guerreira e seus combates, característicos do regime diurno. Assim sendo, apareceram Tarzan, Homem-Aranha, *Batman*, A Liga da Justiça, Os Cavaleiros do Zodíaco, Os Incríveis e *Power Rangers*. Como características dos heróis, destacaram-se três grupos: heróis solitários, na figura de Tarzan, Homem-Aranha e *Batman*; grupos de heróis: Liga da Justiça, Os Cavaleiros do Zodíaco e *Power Rangers*; e família de heróis: Os Incríveis. Predominou, em quase todos, a orfandade, como uma provação pela qual os heróis passam para se tornarem quem são, bem como os superpoderes que eles possuem, sendo suas armas nas batalhas e o voo como um elemento que propicia seu heroísmo. O ato heroico,

Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha, e a imaginação tingem-se, então, de um matiz ascético que faz do esquema do voo rápido o protótipo de uma sublimação da carne e o elemento fundamental de uma meditação da pureza (DURAND, 2002, p. 145).

Dessa forma, encontrado nos símbolos ascensionais de uma estrutura esquizomórfica, o herói é aquele que luta contra a morte, que possui armas próprias e, no caso aqui analisado, tem sua ação potencializada por um símbolo ascensional, o voo. Mas, também, localizado nos símbolos diairéticos da mesma estrutura, a arma do herói é “ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza” (DURAND, 2002, p. 161).

Por fim, os carros, representados por *Hot Wheels*, Carros e *Transformers*, são veículos associados à velocidade, como uma pulsão humana por superação. *Hot Wheels*, além da velocidade, extrapolou a ideia de que o brinquedo seja feito apenas para crianças, pois seus carros são cobiçados por adultos também. Carros retomou a ideia da velocidade e das batalhas, pois *McQueen* busca sempre a vitória. E *Transformers* instaurou, também, a ideia das batalhas, quando lutam contra alienígenas que querem dominar a terra – também são órfãos e com poderes sobre-humanos.

Assim sendo, apareceu novamente o regime diurno das imagens com a estrutura esquizomórfica do herói, destacando o poderio soberano de que fala Durand (2002), reforçando o sentido mágico e militar do herói. Entretanto, o simbolismo do carro também se associa ao trajeto e está ligado ao tempo cíclico característico do regime noturno, pois

O carro constitui de resto uma imagem muito complexa, dado que pode constelar com os símbolos da intimidade, a *roulotte* e a nau. Mas aproxima-se, no entanto, nitidamente das técnicas do ciclo quando faz cair a tônica mística mais sobre o itinerário, a viagem, do que sobre o conforto íntimo do veículo. [...] o carro é veículo de uma alma à prova, transporta esta alma durante uma encarnação. [...] uma volta de carro simboliza quer a duração de uma existência humana, quer a duração de uma existência planetária, quer a duração de um universo (DURAND, 2002, p. 327, grifo do autor).

Ambos os regimes e sua estrutura aparecem nesta constelação, sem serem vistos em contradição, mas sempre em equilíbrio de um em função de outro a fim de potencializar a imaginação simbólica humana. Ademais, destaquei o antropomorfismo dos personagens, que assumem características humanas, representam dilemas humanos e possuem sentimentos. Da mesma forma, é possível reiterar que os animais representam as camadas profundas do inconsciente humano, a turma de amigos as questões intrínsecas da vida humana, os heróis a superação das dificuldades e os carros a ascensão e o trajeto do homem.

### **6ª Constelação: Fenômenos Midiáticos para o Consumo**

Na constelação anterior também se visava o consumo infantil, porém, aqui constelaram imagens que não estavam ligadas às animações de que se tratou anteriormente. Sendo assim, nove temas simbólicos emergiram: Recreio, Parmalat e seus bichinhos de pelúcia, Senninha, Menininhas, Turma da Lala, Atrevida, Rebelde, Sandy e Júnior e Grêmio e Inter.

Recreio trouxe na imagem de sua capa um navio pirata, sugestionando a ideia de navegação por mares desconhecidos – navegação essa própria do regime noturno de imagens. Parmalat trouxe bichos de pelúcia para divulgar seu produto, o que, visto sob o aspecto simbólico e totêmico, na sua diversidade animal está representada a diversidade das espécies e a diversidade social – representadas nas polaridades dos diferentes animais, seja diurno ou noturno. Senninha retomou o aspecto da velocidade simbolizada nas capas dos cadernos, como uma pulsão do regime noturno em busca do progresso.

Menininhas apresentou a diversidade racial em figuras adultizadas no que diz respeito aos seus corpos, enquanto a Turma da Lala apresentou crianças em suas brincadeiras. Nesse ínterim, o regime noturno se destacou na intimidade dos corpos e nas brincadeiras que visam o desenvolvimento humano.

Atrevida, por sua vez, trouxe na imagem da capa uma bolsa com um coração rosa. A bolsa é considerada um recipiente, um receptáculo que protege algo íntimo,

como o amor simbolizado no coração. Dessa forma, encontrou-se aqui representações do simbolismo da intimidade do regime noturno de imagens.

Rebelde teve sua expressão simbólica na música, como mediadora para os jovens personagens da novela lidarem com seus problemas. A música foi símbolo, também, de Sandy e Júnior, no sentido da liberdade propiciada por ela. Dessa forma, a música se encontra no regime diurno de imagens, pois auxiliou os personagens da novela a se oporem aos seus problemas e lidar com eles, bem como auxiliou a dupla de cantores a criar seu estilo próprio. Entretanto, o símbolo musical se transmuta para o regime noturno das imagens, quando se considera que “enquanto o pensamento solar nomeia, a melodia noturna contenta-se com penetrar e dissolver” (DURAND, 2002, p. 224), bem como sua “função essencial é ao mesmo tempo conciliar os contrários e dominar a fuga existencial do tempo” (DURAND, 2002, p. 347).

Por último, apareceu a rivalidade entre Grêmio e Inter. Essa rivalidade tem expressão nas cores de suas bandeiras, simbolicamente na luta da água (azul) contra o fogo (vermelho), equilibrada pelo ar ou pela paz (branco). Nessa rivalidade simbólica reuniu-se intensamente a polarização entre os regimes diurno e noturno, pois ao mesmo tempo em que se opõe azul e vermelho (numa dinâmica diurna), se reequilibra com o branco (numa dinâmica noturna).

### **7ª Constelação: Fenômenos Religiosos**

Esta constelação reuniu a pregnância da figura de Smilingüido, uma formiga amiga de Deus. Sendo a formiga um símbolo, ela representa a vida organizada em sociedade e a energia nas entranhas da terra, emblema da pequenez humana frente a divindade. As flores aparecem como sombra para o descanso das formigas e são símbolo do despertar e renascimento, do oculto e do semear interno.

A formiga está relacionada à alma dos vivos, como no mito de Psique, porém, as flores estão associadas à alma dos mortos, como no mito de Perséfone. Entretanto, Deus, a divindade, unifica essas oposições. Essa divindade unificadora tem sua expressão, nesse caso, em Jesus Cristo, enquanto um ser divino e humano, que carrega em si um tanto da formiga trabalhadora e humilde e um tanto das flores que renascem.

Nessa constelação, então, teve-se a oposição do regime diurno entre a formiga e as flores. Mesmo que a arquetipologia considere Cristo como um símbolo

espetacular, se comparado ao sol onde nascem as flores e trabalham as formigas (DURAND, 2002), aqui sobrepôs-se o regime noturno com a figura mítica de Jesus Cristo gozando de uma estrutura mística e sintética, pois harmonizou os diferentes citados anteriormente e uniu o trabalho, o renascimento e a fé no divino.

A partir desse mapeamento das constelações, elaborei dois quadros analíticos. O primeiro, já apresentado anteriormente ao mapeamento das constelações, representa o simbolismo e o regime de cada constelação, a fim de encontrar o isomorfismo dos símbolos. E, a partir deste, no seguinte a pregnância simbólico-cultural no que diz respeito à infância das décadas estudadas (1990 e 2000).

Quadro 1 – Síntese do simbolismo e dos regimes de imagens

CONSTELAÇÃO DE IMAGENS	SÍMBOLOS PREGNANTES	REGIME DE IMAGENS	SÍNTESE
<b>1ª: Fenômeno de Modificação sobre as capas</b>	Cores	Regime diurno	Oposição entre as cores
	Formas geométricas	Regime diurno e noturno	Movimento e transcendência, retoma a distinção e instaura a união
	Animais	Regime diurno e noturno	Inconsciente e instinto humano
	Estampas que representam meninos e meninas	Regime diurno	Pequenos adultos
	Desenhos animados	Regime diurno	Levam as polaridades simbólicas às crianças
<b>2ª: Fenômeno da Natureza e dos Animais</b>	Natureza – símbolos da água e do tempo	Regime diurno e noturno	Reforça-se o aspecto do tempo cíclico
	Animais – pré-históricos, domésticos, do ar, da água, da floresta, e da fazenda	Regime diurno e noturno	
<b>3ª: Fenômeno de Adultização da Infância</b>	Trajes	Regime diurno	Imposição de uma sociedade adulta
	Solidão	Regime noturno	Inocência
	Casal de crianças	Regime diurno e noturno	Oposição entre os sexos -união, dois aspectos do ser.
<b>4ª: Fenômeno dos Corpos Adultos</b>	Esportes	Regime noturno	Busca pelo conhecimento interior, progresso.
	Grupo	Regime noturno	União entre as pessoas e integração das forças diferentes
	Sozinho/Sensual	Regime noturno	Aspecto maternal e de intimidade
<b>5ª: Fenômenos Midiáticos para a Infância</b>	Animais	Regime diurno e noturno	Guerreiros, oníricos, sazaes, doces e maléficos, ingênuos, desordeiros, equilibradores, abundância, unidos, maternais.
	Turma de Amigos	Regime diurno e noturno	Conflitos, heroínas, família, amigos, comportamento humano, equilíbrio. Impulso para a imaginação simbólica das crianças.
	Heróis	Regime diurno	Órfãos, superpoderes, voo.
	Carros	Regime diurno e noturno	Velocidade, superação, batalhas, poderes.
<b>6ª: Fenômenos Midiáticos para o Consumo</b>	Recreio	Regime noturno	Navegação por mares desconhecidos
	Parmalat e seus bichinhos de pelúcia	Regime diurno e noturno	Diversidade animal, diversidade das espécies e diversidade social
	Senninha	Regime noturno	Velocidade, progresso
	Meninhas, Turma da Lala	Regime noturno	Diversidade racial, crianças brincando
	Atrevida	Regime noturno	Receptáculo, proteção, intimidade
	Rebelde, Sandy e Júnior	Regime diurno e noturno	Mediação, liberdade, separação, conciliação dos contrários
	Grêmio e Inter	Regime diurno e noturno	Rivalidade, reequilíbrio
<b>7ª: Fenômenos Religiosos</b>	Formiga	Regime diurno	Vida em sociedade
	Flores	Regime diurno	Regeneração
	Deus	Regime noturno	Divindade unificadora

No Quadro 1, pode-se vislumbrar a simbologia predominante em cada constelação, seus regimes de imagens e a síntese temática. Elaborei este quadro a fim de retomar e demonstrar a força simbólica de cada constelação. Assim sendo, percebi em todas as constelações a constante polarização entre os regimes diurnos e noturnos de imagens, constelando as temáticas de forma a criar uma pregnância simbólico-cultural sobre a infância expressa naquelas imagens das capas de cadernos. Sobre isso, elaborei o quadro a seguir.

Quadro 2 – Pregnâncias das constelações simbólicas

<b>PREGNÂNCIA SIMBÓLICO-CULTURAL</b>
<b><i>INFÂNCIA NATURAL E ANÍMICA</i></b>
<b><i>INFÂNCIA ADULTIZADA</i></b>
<b><i>INFÂNCIA NAS PROFUNDEZAS</i></b>
<b><i>INFÂNCIA E INTERAÇÃO SOCIAL</i></b>
<b><i>INFÂNCIA EM EQUILÍBRIO</i></b>
<b><i>INFÂNCIA UNIFICADORA</i></b>

As pregnâncias simbólicos-culturais apontados pelo Quadro 2 foram elaborados relacionando as sínteses de cada constelação simbólica de imagens analisadas anteriormente e representadas no Quadro 1. Antes de entrar em cada pregnância especificamente, um adendo faz-se importante: os regimes de imagens.

Os regimes de imagens são base da teoria durandiana sobre o imaginário e acompanharam a análise até aqui. Diante disso, destaco que as imagens analisadas se localizaram num constante vai-e-vem entre os regimes, ora diurnos, ora noturnos, ora conciliando-se. Isso significa que encontrei uma representação sobre a infância nessas imagens de capas de cadernos ligadas à uma intensa conciliação dos contrários, ou seja, ao mesmo tempo em que as imagens aparecem e mostram os símbolos, com a análise a simbologia presente se dissolve e se reconcilia, visando “dominar a fuga existencial do tempo” (DURAND, 2002, p. 224).

Essa consideração de unificação de Durand (2002) aponta para aquilo que já defendi sobre a infância neste trabalho: de que é uma estrutura da sociedade, mudando sua forma e seus membros, mas permanecendo a infância para distinguir os seres de determinada idade de outros. Ou seja, manter a infância como uma estrutura social é uma função essencial do imaginário social, pois a infância foge ao tempo comum e se perpetua, mantendo-se e renovando-se, sem findar sua

existência – é a fuga do tempo de que Durand (2002) tanto diz.

E pensando aqui numa história da infância ou numa cultura da infância, ambas relacionadas aos regimes de imagens em conciliação e perpetuação estrutural, como defendi anteriormente, de acordo com Durand (2002, p. 387):

A dialética das épocas históricas reduz-se assim ao duplo movimento, mais ou menos agravado pelos incidentes ocorrenciais, da passagem teórica de um regime de imagens a outro e da mudança prática, medida pela duração média da vida humana, de uma geração adulta a outra: uma pedagogia põe fora a outra, poder-se-ia dizer, e a duração de uma pedagogia é limitada pela duração temporal da vida do pedagogo.

Dessa forma, a infância localiza-se na história temporal enquanto estrutura social, simbólica e cultural, que representa a ligação entre os regimes diurno e noturno de imagens, pois “não há luz sem trevas” (DURAND, 2002, p. 67). Essa interação entre os regimes desembocou nas pregnâncias simbólicas-culturais demonstradas no Quadro 2 e sobre as quais disserto a seguir.

A primeira pregnância simbólico-cultural identificado foi **Infância Natural e Anímica**. Este diz respeito à integração entre os símbolos relacionados à natureza e animais. Estes símbolos apontam para uma infância relacionada, isomorficamente, ao tempo cíclico, ao inconsciente humano, à resiliência, ao onirismo e ao maternalismo. Isso significa que se corrobora aqui a ideia de infância enquanto estrutura da sociedade, como um período presente no inconsciente humano, como resiliente frente às intempéries do tempo histórico, como um mundo onde sonhar é possível e necessário e como um período de constante relação maternal.

Mais uma vez a estrutura social sobressai, mostrando o quanto a infância é cíclica em uma sociedade, pois ela se mantém, mas cada ciclo retorna com novos membros e novas características culturais. O que a Sociologia da Infância já demonstrava quando considerava esta enquanto um grupo geracional, uma categoria estrutural presente em todas as sociedades (SARMENTO, 2003).

O simbolismo animal está presente no inconsciente humano, pois os animais representam as camadas profundas do inconsciente humano, demonstrando a animalidade presente no ser/criança, no sentido de que as polaridades animais se manifestam de forma mais crua na criança, como, por exemplo, o instinto de sugar, morder ou pular, ser desordeiro e ao mesmo tempo unido. Essas polaridades são desenvolvidas e aperfeiçoadas à maneira da espécie humana conforme a criança interage com o meio em que vive.

Nesse ínterim, a resiliência se mostra presente, quando se vê a força que as crianças possuem perante as dificuldades, sendo as principais vítimas e sobreviventes de catástrofes, guerras e migrações. O simbolismo, então, é fundacional do modo de inteligibilidade das crianças, pois as crianças transpõem simbolicamente situações, pessoas, objetos ou acontecimentos, constituindo a especificidade dos mundos infantis, também sendo elemento fundamental na capacidade de resistência que as crianças possuem frente a situações dolorosas (SARMENTO, 2002, 2003).

É aí, talvez, que o onirismo infantil emerge, como uma forma de fantasiar o mundo em que as crianças vivem e criar maneiras para lidar com ele, pois, corroborando com Aires (2016, p. 20), imaginar “finca a criança no mundo e também a acorda para firmar o mundo em si”.

A relação maternal aparece de maneira constante nessa primeira pregnância da infância, mostrando a importância da presença de um ser que se identifique de forma materna para o desenvolvimento da espécie, como um cuidador, íntimo do ser.

A segunda pregnância simbólico-cultural refere-se à **Infância Adultizada**. Nessa, a ideia de pequenos adultos representados nas imagens é patente. Retomo aqui a etimologia da palavra infância: *in-fans* – aquele que não fala, ou seja, desde o princípio, a infância é inserida numa perspectiva da idade do não – não-adulto, não-capaz, não-completo, não-razão, não-trabalho, não-infância (SARMENTO, 2005). O que justificou o argumento de imposição adulta sobre as crianças, pois considerava-se que a elas era necessário dar racionalidade, dominá-las segundo o modo vigente dos adultos. Com isso, torna-se nítido a influência adulta sobre as crianças, seja em seus trajes ou em seus comportamentos.

Isso remete à sensualização perante as crianças, bem como a divisão sexual de gêneros. O isomorfismo dos símbolos mostrou que a infância aqui referida passa por um processo de imposição dos modos de vida adultos, também no que diz respeito ao ser homem ou mulher, mesmo que simbolicamente considere-se que estes são duas moedas do mesmo ser em intensa relação, considerados enquanto energias ou polaridades do inconsciente humano. Aqui aparece nítida essa separação e a determinação externa que as crianças experienciam.

A terceira pregnância simbólico-cultural é o da **Infância nas Profundezas**. Este isomorfismo diz respeito ao ato simbólico de busca pelo conhecimento, descida

interior para seu desenvolvimento. Isso diz respeito ao conhecimento de si e do outro, ou seja, a necessidade de conhecer a infância mediada por símbolos. E, ainda, a pulsação cada vez mais forte de uma infância que precisa e reclama por ser conhecida, mesmo que indiretamente e inconscientemente através de símbolos. Assim sendo, pode-se considerar que as crianças demonstram a todo tempo essa busca, desde seu nascimento, explícito seja no simbolismo dos esportes, dos carros ou do navio, por exemplo, que instituem o sentido de progresso, superação e mares desconhecidos.

A quarta pregnância simbólico-cultural é isomorfizada como **Infância e Interação Social**. Nessa, o papel da interação entre grupos se destaca, integrando forças diferentes. Dialogo aqui com Corsaro (2011) e Sarmiento (2003), quando estes consideram as culturas de pares ou infantis como fundamentais para o desenvolvimento tanto das crianças quanto da sociedade, pois “as crianças produzem e participam de suas culturas de pares e essas produções são incorporadas na teia de experiências que elas tecem com outras pessoas por toda sua vida” (CORSAO, 2011, p. 39). Na análise simbólica que fiz anteriormente, este isomorfismo se destacou quando apareceram as turmas de amigos nas imagens das capas de cadernos, representando o comportamento humano em suas diversas facetas, o que também aparece na figura do herói, transmutado nos desenhos animados, que assumem “a estrutura simbólica, a semântica épica, a dimensão mágica das antigas lendas e mitologias” (AIRES, 2016, p. 27).

A quinta pregnância simbólico-cultural foi nomeado como **Infância em Equilíbrio**. Essa surge com o simbolismo da música, dos times de futebol, das cores e das formas. Isso porque a música é mediadora, ela serve para conciliar os contrários e é, também, matriz fundadora da memória coletiva (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012), conforme visto na análise simbólica. Os times de futebol, por sua vez, apesar da rivalidade presente, também são equilibradores sociais, na medida em que cada disputa presenteia uma polaridade diferente, sempre equilibrando as diferenças entre eles, impulsionando a imaginação simbólica. E as cores e as formas destacam a oposição entre cada uma, porém, sempre num trajeto de continuidade e de movimento, em prol da circularidade e do equilíbrio entre elas.

E, por último, surge a pregnância simbólico-cultural da **Infância Unificadora**. Aqui aparece a figura da divindade e da união entre os sexos, numa perspectiva de transcendência. A infância se caracteriza como una, divina e portadora das

pregnâncias anteriores, desembocando numa **Infância Simbólico-cultural**. A infância divina é a representação de uma existência intemporal, própria dos deuses (ARAÚJO; GUIMARÃES, 2012) e acrescenta-se transcendental, estrutural da sociedade. Enquanto infância una, ela é portadora da não-diferenciação, da união e equilíbrio entre os diferentes.

Defendo que a **Infância Simbólico-cultural** une os dinamismos e polaridades simbólicas, apresentando a infância como: a estrutura simbólica e social de uma sociedade, como um período do inconsciente humano, como resiliente, como onírica, como representação do mundo adulto, como interacionista, como mediadora e equilibradora de uma sociedade. Isto significa dizer que a infância da virada do milênio (décadas de 1990 e 2000) traz consigo a potência simbólica que permite enxergar um espelho da sociedade<sup>68</sup>, problematizada por crianças, que desafiam o ser adulto. O trajeto antropológico da infância, portanto, é caracterizado pela relação simbólica e cultural que o meio permite, sendo a capa dos cadernos de crianças um artefato que possibilita ver isso.

### 5.1 Um bailado ininterrupto...

Retomo aqui a ideia de “bailado cosmogênico” (TELES, 1997, p. 33) que metaforizou os capítulos dessa tese. Isto porque parto da compreensão de que traçar esse bailado é transcender o tempo presente, é buscar no imaginário de um passado recente o simbolismo pregnante. Nesse movimento provocado pelo bailado, considero que este nunca se encerra, pois a infância, e a pesquisa também, é algo vivo, em constante pulsação, provocando infindáveis problematizações. Dessa forma, não pretendo colocar um ponto final nesse texto, mas alinhavar as últimas palavras, ressaltando partes importantes dessa pesquisa, reiterando que novos movimentos/bailes poderão ser traçados a partir da investigação que aqui encerro.

Então, a tese que venho defendendo é a de uma **Infância Simbólico-cultural**, na qual um artefato das culturas da infância permitiu analisar o simbolismo presente na infância, caracterizando-se, ainda, por parecer uma abordagem inédita para a pesquisa das capas de cadernos, tendo em vista a abordagem mitanalítica utilizada para tal fenômeno. Considero isso por não ter encontrado nenhuma

---

<sup>68</sup> Espelho enquanto representação de um mundo pronto, adultizado, porém, reapropriado.

pesquisa que relacionasse esse tema e essa metodologia, conforme exposto anteriormente. E, ademais, parti do nível simbólico por considerar que os símbolos são uma representação da cultura que permitem olhar para a mesma, no caso aqui, olhar para a representação simbólica da infância presente nas imagens das capas dos cadernos.

Esse artefato educacional, o caderno, trouxe nas imagens de suas capas o símbolo enquanto uma transfiguração do real, caracterizando-se enquanto um artefato simbólico repleto de projeções imaginárias. Sendo, então, a criança testemunha da história, a infância, numa perspectiva macro (mas que também contém em si o nível micro), é testemunha simbólica de determinada época – no caso aqui a virada de um milênio (décadas de 1990 e 2000). Mais ainda, a ideia de infância transcendental se materializa, pois ela foge ao tempo comum e se perpetua, mantendo-se e renovando-se, sem findar sua existência, da mesma forma como o imaginário que preconiza os Estudos do Imaginário de Gilbert Durand.

Dessa forma, retomo a noção de que os cadernos se constituem como artefatos das culturas da infância que refletem o trajeto antropológico preconizado por Gilbert Durand (2002). Assim sendo, os símbolos que emergem nas imagens das capas de cadernos carregam consigo as intimações objetivas e subjetivas que emanam do meio social, o que permitiu vislumbrar o trajeto simbólico-cultural da infância na época pesquisada. Por fim, é possível reafirmar também que mais do que uma idealização de infância, de uma criança imaginária ou de um imaginário sobre a infância, o que se encontrou nesses artefatos analisados parece ser uma representação simbólica da infância, ou, ainda, uma infância simbólico-cultural com características fundacionais das culturas da infância daquelas décadas.

Ainda buscando responder o problema de pesquisa (O que emerge nas imagens das capas de cadernos de crianças da educação infantil até a terceira série/ano do ensino fundamental do Sudeste do Rio Grande do Sul entre a última década do século XX e primeira década do século XXI?), reitero a emergência da infância simbólico-cultural, nas suas pregnâncias simbólicas encontrados, nas quais as características predominantes formaram o trajeto antropológico da infância na virada do milênio, como demonstrei anteriormente.

Essas pregnâncias categorizam-se como: Infância Adultizada, Infância nas Profundezas, Infância e Interação Social, Infância em Equilíbrio, Infância Unificadora

e Infância Simbólico-cultural. De forma homóloga, durante a análise, as constelações simbólicas foram se dinamizando e formando as pregnâncias simbólicas, como que suscitadas pelo artefato cultural analisado.

Nesse íterim, a Infância Simbólico-cultural, na intersecção das características das pregnâncias analisadas anteriormente, apresentou uma infância atemporal, característica estrutural e simbólica de uma sociedade, transcendental, portadora da não-diferenciação, da união e equilíbrio entre os diferentes, como presente no inconsciente humano, como resiliente e onírica, bem como representação de um mundo adulto.

E ininterruptamente, recursivamente, sinto a necessidade de sempre retomar, de formas variadas, o caminho que a pesquisa tomou. Como quase últimas palavras, gostaria de lembrar, então, que essa pesquisa iniciou com os cadernos e suas capas, afunilando-se para as imagens dessas capas e o simbolismo presente nelas. Adentrando na análise desses símbolos, foram criadas as constelações simbólicas, que permitiram o estabelecimento das pregnâncias simbólicas da infância nas décadas pesquisadas, chegando, por fim, ao trajeto antropológico da infância na virada do milênio.

\*\*\*\*\*

Por fim, gostaria de ressaltar alguns pontos importantes suscitados pela escrita dessa tese.

Início com a consideração sobre meu estilo de escrita. Num âmbito teórico onde se valoriza a escrita em primeira pessoa, ainda mantenho a preferência pela terceira pessoa, colocando-me diretamente no texto apenas em momentos em que acho necessário. Por isso, nesse momento, recoloco-me no texto para contar como foi realizar esta pesquisa.

Como relatei na tese, após fazer o levantamento de dados, deparei-me com uma quantidade enorme de capas de cadernos e, confesso, fiquei sem saber como proceder. Após algum tempo observando as imagens destas capas, segui o padrão de catalogação do acervo do HISALES, ou seja, mantive o agrupamento de imagens a partir das décadas. Essa foi uma crítica contundente durante a avaliação da banca de qualificação.

Percebendo, então, que as décadas não davam conta da abordagem teórica que adotei – os Estudos do Imaginário –, passei algum tempo vivenciando uma certa

crise em relação ao meu objeto de pesquisa, pois não conseguia criar um novo agrupamento para as imagens. Passado algum tempo, após intensa observação das imagens, comecei a compor as constelações simbólicas, de acordo com as proximidades temáticas das imagens – talvez aí tenha havido também um amadurecimento teórico, pois somente após a apropriação da noção de constelações simbólicas é que foi possível criar as constelações que apresentei nessa pesquisa.

Então, criadas as constelações simbólicas, deparei-me com outra dificuldade: como analisar essas constelações, prenes de imagens que são similares, mas também diversas? Oras, aí me dei conta de que essa era exatamente uma noção sobre o símbolo na teoria que eu trabalhava, ou seja, os símbolos são dinâmicos, ora se aproximam, ora se afastam, e era essa dinâmica que poderia estabelecer o sentido sobre as constelações que eu havia criado.

Após isso, iniciei uma densa análise simbólica de cada constelação, análise essa que parecia interminável. Foi cansativo e desgastante, devido ao grande número de símbolos que emergiram das imagens das capas de cadernos, mas foi enriquecedor ver a possibilidade que a pesquisa estava me apresentando.

Essas possibilidades que se abrem durante a análise de dados encantam o pesquisador que, por vezes, pensa poder dar conta de um universo múltiplo e imenso. Procurei não cair nessa tentação e focar no bailado simbólico que surgia e se dinamizava a cada constelação.

Esse bailado simbólico ou essa dinâmica dos símbolos foi o que possibilitou que eu chegasse às pregnâncias simbólicas da infância que apresentei e, principalmente, às considerações sobre a Infância Simbólico-cultural que procurei defender.

Quando realizamos uma pesquisa científica, temos por finalidade buscar respostas para uma questão ou problema de pesquisa. Entretanto, durante a escrita desta tese, muitas questões foram sendo levantadas, mas não abordadas, pois não era o foco desta pesquisa. Por isso, gostaria de finalizar este textp com questionamentos que emergiram da análise dos dados e que podem se configurar num aprofundamento sobre a Infância Simbólico-cultural em futuras pesquisas. Enfatizo que são questões sem respostas, mas que me trouxeram provocações para meu prosseguimento enquanto pesquisadora.

- Quem encapava os cadernos das crianças? As crianças tinham escolha? Que representação de infância tinham os pais?
- Que memória escolar os adultos têm sobre seus cadernos?
- Como se dá a personalização das capas pelas crianças hoje em dia?
- Que apropriação as crianças fazem dos desenhos animados?
- Qual a relação das crianças com a natureza a sua volta? E com os animais? E com os espaços urbanos?
- De que forma as crianças se relacionam com o tempo medido pelo relógio para gerir seu dia?
- De que maneira as crianças compreendem o universo adulto? Como se apropriam das informações que recebem dos adultos?
- Como os pais tendem a tornar seus filhos adultos, no sentido de inculcar atividades curriculares em tenra idade?
- Quando se fala em menino e menina, qual a concepção que a contemporaneidade instala? E qual a concepção das próprias crianças e de seus pais?
- Como é trabalhada a sexualização/sensualização quando se trata de crianças em idade escolar?
- Qual a relação da mídia com a infância, tendo em vista o crescimento de canais e programas voltados para esse público?
- Que representação de infância as animações infantis instauram?
- Qual representação de herói aparece nas animações infantis?
- Qual o papel do herói ao longo dos tempos nas animações infantis? Quem é esse herói?
- Qual a influência da mídia no consumismo infantil?
- Se criança também consome, ela é parte importante da economia de uma sociedade. De que forma se dá isso?
- Como as empresas se apropriam de elementos do universo infantil para alavancar suas vendas?
- Qual a relação das crianças com a religião?
- Qual a visão de infância que as diversas religiões possuem?
- Como se dá a apropriação da vida religiosa pelas crianças?

São diversas questões que foram emergindo enquanto eu realizava a análise dos símbolos. Não tenho a pretensão de respondê-las, mas deixá-las em aberto para que suscitem novas pesquisas e novas perguntas. Porque é assim que se move a ciência, da busca de uma resposta para determinada pergunta, novas perguntas surgem, novas respostas e novamente novas perguntas. E assim ininterruptamente...

AINDA SINTO FALTA DE UMA DEFESA FORTE E FLEXIVEL SOBRE TUA TESE E SOBRE O QUE APRENDESTES COM TUDO ISSO. SOBRETUDO, APÓS A BANCA

## REFERÊNCIAS

AIRES, J. G. M. P. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

ANELLI, L. E. **O guia completo dos dinossauros do Brasil**. Petrópolis: Editora Petrópolis, 2016.

ARAÚJO, A. F. **Educação e Imaginário**. Da criança mítica às imagens da infância. Maia-PT: Centro de Publicações do Instituto Superior da Maia, 2004.

\_\_\_\_\_. In Memoriam: Gilbert Durand (1921-2012). **Associação Ylê Setí do Imaginário**, 2013. Disponível em: < <http://www.yle-seti-imaginario.org/userfiles/file/In+MemoriamPortugal+01-2013+.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2017.

\_\_\_\_\_; GUIMARÃES, A. R. Da criança arquetipal à mitologia da infância – uma abordagem a partir de James Hillman. In: DORNELLES, L. V.; FERNANDES, N. **Perspectivas sociológicas e educacionais em estudos da criança: as marcas das dialogicidades luso-brasileiras**. Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança; Universidade do Minho, 2012. p.241-261.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Mitanálise e interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais. **Revista Portuguesa de Educação**, v.8, n.1, p.117-142, 1995.

\_\_\_\_\_; SILVA, A. M. Mitanálise: uma metodologia do imaginário? In: ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações e práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.339-364.

ARIÈS, P. **História social da infância e da família**. Rio de Janeiro: LCT, 1978.

BORDIN, F. B. **“Não é de verdade, é só um desenho”**: de que nos falam os desenhos infantis? 2014. 165f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHN, C. **Antropologia da Criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CORSARO, W. A. **Sociologia da Infância**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. 7ª Ed. São Paulo: Contexto, 2015.

DESCOLA, P. Claude Lévi-Strauss, uma apresentação. **Estudos Avançados**, v.23, n.67, p.148-160, 2009.

DURAND, G. **Campos do Imaginário**. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FARIA, A. L. G.; FINCO, D. **Sociologia da infância no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2011.

FERNANDES, F. As “Trocinhas” do Bom Retiro. Contribuição ao Estudo Folclórico e Sociológico da Cultura e dos Grupos Infantis. **Pro-posições**, v.15, n.1(43), jan./abr.2004.

FRIEDMAN, A. **O universo simbólico da criança**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

GARAGALZA, L. A hermenêutica filosófica e a linguagem simbólica. In: ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações e práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.71-92.

GEPIEM – GRUPO DE ENSINO E PESQUISA SOBRE O IMAGINÁRIO, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA. Sobre. **GEPIEM**, 2018. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/gepiem/about>> Acesso em: 10 abr. 2017.

HISALES - HISTÓRIA DA ALFABETIZAÇÃO, LEITURA, ESCRITA E DOS LIVROS ESCOLARES. Acervos. **HISALES**, março de 2016. Disponível em: <[http://wp.ufpel.edu.br/HISALES/?page\\_id=14](http://wp.ufpel.edu.br/HISALES/?page_id=14)> Acesso em: 17 abr. 2016.

KUREK, D. L. Essas coisas do imaginário... In: PERES, L. M. V.; EGGERT, E.; KUREK, D. L. (orgs.). **Essas coisas do imaginário...** diferentes abordagens sobre narrativas (auto)formadoras. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Liber Livro, 2009. p.31-40.

MARTIN, K. (Ed.). **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln, Alemanha: Taschen, 2012.

MARTINS, J. S. Regimar e seus amigos: a criança na luta pela terra e pela vida. In: MARTINS, J. S. (Org.). **O Massacre dos Inocentes**: a criança sem infância no Brasil. São Paulo: Hucitec, 1993. p.51-77.

MELLO, G. B. R. Contribuições para o estudo do imaginário. **Em Aberto**, ano 14, n.61, p.45-52, jan./mar. 1994.

MORAES, N. **Terceiro Milênio** – as crianças voltarão a brincar. São Paulo: SpeedArt Editora, 2000.

NUNES, A. “**Brincando de ser criança**”: contribuições da Etnologia Indígena Brasileira à Antropologia da Infância. 2003. 341f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, Portugal. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/684>> Acesso em: 10 ago. 2010.

O'CONNELL, M.; AIREY, R. **Almanaque ilustrado dos símbolos**. 3ª ed. São Paulo: Escala, 2011.

PIERCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POSTMAN, N. **O Desaparecimento da Infância**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RICE, C. M. **As crianças na história** - modos de vida em diferentes épocas e lugares. São Paulo: editora Ática, 1998.

RODRIGUES, J. S. Um roteiro da educação nova em Portugal: Escolas novas e práticas pedagógicas inovadoras (1882-1935). **Anál. Social**, Lisboa, n.176, p.731-736, out. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0003-25732005000400015&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732005000400015&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 2ª Ed.: Brasiliense, 2003.

SARMENTO, M. J. **As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade**. Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2002.

Disponível em:

<[http://cedic.iec.uminho.pt/Textos\\_de\\_Trabalho/menu\\_base\\_text\\_trab.](http://cedic.iec.uminho.pt/Textos_de_Trabalho/menu_base_text_trab.)> Acesso em: 22 set. 2009.

\_\_\_\_\_. **Imaginário e culturas da infância**. Instituto de Estudos da Criança. Universidade do Minho. 2003. Texto produzido no âmbito das atividades do Projeto As Marcas dos Tempos: a Interculturalidade nas Culturas da Infância.

Disponível em:

<[http://cedic.iec.uminho.pt/Textos\\_de\\_Trabalho/menu\\_base\\_text\\_trab.htm](http://cedic.iec.uminho.pt/Textos_de_Trabalho/menu_base_text_trab.htm)> Acesso em: 15 set. 2009.

\_\_\_\_\_. Crianças: educação, cultura e cidadania ativa. **Perspectiva**, v.23, n.1, p.17-40, jan./jul. 2005.

\_\_\_\_\_. Conhecer a infância: os desenhos das crianças como produções simbólicas. In: MARTINS FILHO, A. J.; PRADO, P. D.

**Das pesquisas com crianças à complexidade da infância**. Campinas, SP: Autores Associados, 2011. p.27-60.

TELES, F. **A construção antropológica do terceiro milênio**. 2ª ed. Mafra: Gráfica e Editora Nosde, 1997.