

**CHAPEUZINHO VERMELHO
RECONTADO PELO CINEMA**

Ivete Irene dos Santos (Mackenzie)
ipoesia@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Um texto escrito é bem mais do que um somatório de letras, palavras ou frases. Na verdade é preciso ter claro que existem também textos não-verbais e produções que fazem uso das várias linguagens, por isso, nos apoiaremos, implicitamente, nas teorias sobre mídias, linguagem icônica, televisiva.

Uma adaptação de um texto literários para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se da passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados engendra, no geral, outras mudanças. (Reimão, 2004.b, p. 108)

Independente de ser ficcional ou não, verbal ou não verbal, a produção é composta de discursos. Para Fiorin (1988) o discurso são frases ou conjuntos constituídos por diversas frases que os falantes utilizam para dizer o que pensam e exprimir tanto o seu próprio mundo como o mundo exterior. Mesmo quando se trata de uma ficção há um contexto criado pelo texto há um discurso vinculado a ele. O homem não escapa de suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos. Dessa forma, é a realidade que se toma como parâmetro para análise ou ainda para a construção do texto.

Por isso as diversas versões são frutos de contextos diferentes e, também as leituras, são permeadas pelas diferenças culturais. Assim, até as leituras sofrem transformações, mesmo em livro:

Se os aspectos materiais do livro são conformadores básicos do ato de leitura, devemos também afirmar como condicionante correlato do ato de ler um conjunto múltiplo de fatores extratexto. No século XX, um dos espaços em que se pode observar a atuação desses fatores extratexto que emolduram e condicionam o ato e a disponibilidade para leitura de livros, com grande força, é a representação do livro nos demais meios de comunicação de massa. (Reimão, 2004.b, p. 92)

Levando esses aspectos em consideração, o intento desse trabalho será analisar os mecanismos de produção da comunicação e as

A CIDMAR TEODORO PAIS

produções de sentido, e assim, quais as leituras possíveis, não se restringindo só a textos verbais e livros, mas também a quaisquer produções midiáticas; por isso, como já afirmamos anteriormente, fundamentaremos nossa pesquisa em teorias da comunicação, teorias literárias e teorias sobre cultura. Todavia, não só o conto *Chapeuzinho vermelho*, mas outras obras são tomadas por várias áreas, como veremos no item posterior.

CINEMA: NOVA MANEIRA DE CONTAR

Toda nova produção midiática, de certa forma, recupera estrutura, visualmente e interdiscursivamente suportes midiáticos que o antecederam. Mesmo sendo animação ou filme com os atores, o contato com essa produção pode variar: cinema, vídeo e DVD.

A linguagem do cinema tem como atrativo o visual, tanto que o cinema nasceu mudo e mesmo assim comunicava. Mas o cinema moderno é a combinação das ações das personagens com a verbalização. Algumas falas, textualizações verbais podem ser suprimidas se a imagem narra. No texto verbal, apresentado por um livro, as imagens devem ser sugeridas pelas palavras, mas pode haver ainda a combinação de texto verbal com ilustração, resultando em novos sentidos.

Na produção fílmica, a câmera é o narrador, e pode se mostrar onipresente, revelando ao espectador, informações que as personagens ainda não sabem. Ou pode ainda apresentar-se na perspectiva da personagem, revelando para o espectador apenas os fatos que a personagem vai descobrindo ao longo da obra. A perspectiva da câmera, objetiva ou subjetiva, contribui para a composição da mensagem, assim como os planos, focalizando todo ou parte da cena e das personagens, revelando a ótica do narrador ou das personagens: plano de detalhe, plano geral, plano médio, plano próximo, close. Os movimentos das câmeras também evocam a participação e olhar do espectador modalizando a narrativa. Fazendo uso desses recursos o cinema reconta as narrativas e insere novas perspectivas ao conto.

Os contos clássicos ora são recuperados enquanto estruturas, ora são recuperados explicitamente pela presença de personagens em novos contos, sendo divulgada e recriada em diversas mídias ao lon-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

go dos séculos. Se tínhamos o corpo como o primeiro suporte do que era produzido na imaginação humana, é preciso estender o conceito de mídia, considerando o livro como tal, já que é um suporte artificial para as palavras. Constatamos que outras produções coexistem com os livros e assumem, de certa forma, o papel desempenhado por este, registrando e divulgando a cultura, levando ao seguinte questionamento: para ser literatura, a narrativa deve estar vinculada só à palavra escrita e associada a livro? A mensagem dos contos de fadas perde-se ao ser transmitida em outras mídias?

Não consideramos as mudanças problemas, pois as variações vão propiciar outras discussões, diferentes do texto-base. Podemos ler o mesmo texto e ter leituras contrastantes em diferentes fases da vida e esse efeito é potencializado pela existência de diversas produções. O suporte que revisita a literatura atribui características, mas também recebe as “funções” dela.

Não só teorizamos, mas constamos em nossa prática docente e familiar que as mídias e os suportes coexistem, assim as diversas versões coexistem. O cinema alimenta-se da literatura, várias obras foram adaptadas para o cinema e para a televisão e essa apropriação é tão frequente que suscitou várias obras teóricas.

Outros estudos suscitados correspondem à reflexão sobre o uso de filmes em aulas, sobretudo de obras baseadas em literatura.

No livro *Como Usar o Cinema na Sala de Aula*, de Marcos Napolitano, há uma crítica sobre o uso limitado só ao enredo das narrativas, desprezando os recursos expressivos dessa linguagem:

O problema é que os filmes se realizam em nosso coração e em nossa mente menos como histórias abstratas e mais como verdadeiros mundos imaginários, construídos a partir de linguagens e técnicas que não são meros acessórios comunicativos, e sim a verdadeira estrutura comunicativa e estética de um filme, determinando, muitas vezes, o sentido da história filmada. (Napolitano, 2007, p. 14)

Como já afirmamos anteriormente, cada mídia tem características próprias, mas retomam outras. O objetivo de se trabalhar com adaptações em filme deve ser a intertextualidade, trabalhar, implicitamente, conceitos de literatura e semiótica, expandindo o conceito de leitura. Não consideramos nenhuma mídia (inclui-se o livro) superior a outra, elas são diferentes e devem coexistir. É inadmissível,

A CIDMAR TEODORO PAIS

portanto, havendo a existência de outras formas de contato e divulgação de histórias clássicas, ignorá-las.

ANÁLISE DE “A COMPANHIA DOS LOBOS”

O filme, em uma leitura superficial, pode ser tomado só como uma alusão à narrativa *Chapeuzinho Vermelho*, porém, constata-se que ele é, na verdade, baseado no conto de Ângela Carter. Essa autora recontou vários contos clássicos atribuindo características de contos de terror a eles.

Utilizar esse filme em nosso trabalho permite duas reflexões: primeiro discutir como o conto foi transposto para a tela e como o filme e o conto de Ângela Carter referenciam o conto *Chapeuzinho Vermelho*.

Já no início do filme verificamos diferenças em relação ao livro. No conto, há uma descrição sobre a natureza dos lobos. No filme, a personagem focalizada é um cachorro, que surge em meio a uma floresta. A câmera segue o animal, que estava na floresta, próximo a um poço. Aparecem nas cenas subsequentes, respectivamente, a imagem de um boneco quebrado sob folhas, a de uma adolescente em direção a uma casa, e a de um carro na estrada.

A adolescente entra no casarão e logo que percebe a chegada do carro volta para receber seus pais. Os pais perguntam onde está a irmã e após seu comentário de que a irmã está dormindo, mandam-na acordá-la.

Enquanto subia a escada, balbuciando “peste”, referindo-se à irmã, é ultrapassada pelo cachorro da cena inicial do filme.



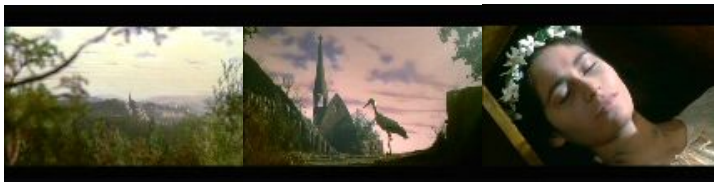


A menina está no quarto deitada a dormir, cercada de bichinhos de pelúcia. A câmera focaliza a janela e logo após aparecem as cenas da irmã que a fora chamar correndo entre as floresta e os animais que apareciam em volta do quarto estão agora no que parece ser um sonho. Os bichinhos adquirem um aspecto aterrorizante, retomando a tônica sugerida nas cenas iniciais, pelo boneco sujo e quebrado entre as folhas.

O cachorro está agora acompanhando uma alcateia que ataca a menina.



A passagem de tempo é dada pela coloração indicando o amanhecer: Cortes de cenas geram o suspense na narrativa: primeiro a imagem da parte superior de uma igreja, tendo como fundo sonoro a balbúrdia de pessoas em um culto, depois a câmera faz um *travelling* sobre a igreja, corta para o plano geral de um enterro e por fim a câmera focaliza a imagem da garota morta.



Não há só uma transposição de cena, há uma transposição de tempo e de personagens, criando uma ambiguidade. No início do

A CIDMAR TEODORO PAIS

filme, o carro, a casa eram indício da contemporaneidade (década de 80 quando o filme foi gravado).



pais na hora do enterro

pais nas cenas iniciais

pais,nas cenas iniciais

Os pais parecem ser os mesmos apenas fisicamente e pelo fato de terem duas filhas e uma delas ter sido morta pelo lobo. Agora a narrativa do filme prossegue num vilarejo antigo, sombrio, em meio à floresta. Aqui percebemos uma diferenciação com a ordem e o esquema revelado no livro.

O conto é iniciado com a descrição do lobo e a seguir, a narrativa sobre o casamento de uma moça com um lobisomem (personagem recorrente em vários filmes de terror). Esse fato, no livro, é contado pela avó, que antes já advertira sobre não sair da trilha da floresta e não confiar em homens com sobrancelhas unidas. No filme, esse caso também é inicialmente contado pela avó enquanto as cenas são projetadas. E depois a história prossegue só que sem a narração da avó.

Na sequência há flashes da menina sonhando, rompendo a sequência lógica interna do filme, pois há transição entre as estórias, lembrando o espectador que tudo pode ser um sonho, que as estórias contadas, interdependentes, se dão num plano onírico.

A mãe da personagem “Chapeuzinho” aparece nesse filme, mas é a avó que desempenha um papel importante na vida da menina. E esta convivência com a avó é criticada pela mãe em determinados trechos... “sua avó a faz sentir especial, e esse xale vermelho”, “Você dá ouvido as histórias que a avó conta”. A menina se mostra instigada e pouco amedrontada pelas histórias que a avó conta.

Seu pai mata um lobo e retira a pata como troféu, percebendo a seguir que ela se transforma em uma mão humana. Rosaline relembra as histórias da avó e sem mostrar medo, questiona se vão enterrar ou queimar o membro.



Mão capturada pelo pai de Rosaline

No livro essa cena não é protagonizada pelo pai de Rosaline, é o narrador que conta o fato, assim como as outras histórias que se encaixam. No filme essas narrativas paralelas são atribuídas às personagens da trama ou ainda são narradas pela avó ou por Rosaline que torna-se uma contadora de histórias também.

Além dessa situação citada no livro, há a narração de outro caso retratando a maldição dos lobos: a noiva que perdeu seu marido na noite de núpcias, pois esse saiu para urinar e não voltou. A noite era de lua cheia e ao olhar a lua, ouvir o uivo dos outros lobos, “sentiu a natureza chamar”. O noivo retornou anos depois quando sua esposa já estava casada. Nervoso por saber que ela se casara com outro e tivera filhos, o ex-marido se transforma em lobo para atacá-la, mas o marido atual chega e o mata, e com ele já morto, observam a metamorfose em humano novamente.



Uma outra narrativa, contada pela Rosaline a sua mãe, é a história da mulher que abandonada pelo amado, vai ao casamento dele e transforma todos em lobo. No conto essa mulher abandonada é adjetivada como bruxa e não há tantos detalhes sobre a metamorfose dos convidados em lobos. No filme, Rosaline começa a contar a história e a seguir as ações se desenrolam, ou seja, a imagem transpõe o verbal da narrativa, havendo no filme mais detalhamento e desenvolvimento do que havia no conto.

A CIDMAR TEODORO PAIS



Deixando clara sua afinidade com avó, Rosaline diz a sua mãe que quer visitá-la. Se no conto o narrador antecipa sobre os perigos, enunciando que se o pai estivesse em casa poderia impedi-la, no filme na fala da mãe e na imagem discursiva construída tem-se uma menina destemida. Sua mãe a instrui a não sair das trilhas, a menina responde afirmando que o lobo já está morto e por isso não há perigo. Ela leva uma faca e segue sozinha rumo à floresta. Um rapazote que a corteja se oferecesse para acompanhá-la e ela rejeita, pois no dia anterior, ele não a protegera do lobo.

Sozinha, ela segue pela a floresta até que ouve barulhos e encontra um rapaz, acredita que ele é um caçador, não porque ele assim se apresente, mas por ela assim deduzir. A garota hesita um pouco em conversar com ele, questiona o que ele faz lá sozinho, fica aliviada por ele estar vestido, já que sua avó avisara ser perigoso encontrar um homem nu na floresta, pois para o homem transformar-se em lobo deveria despir-se. A nudez aqui adquire conotações simbólicas polissêmicas, aludindo à própria sexualidade, ao estágio anterior da metamorfose ou ainda à revelação da personalidade uma vez que outra reflexão feita pela personagem Rosaline: na verdade o pior lobo é aquele que é peludo por dentro. Embora na fala ela pareça desconfiada e prudente, a troca de olhares, a aproximação dos corpos, demonstra o jogo de sedução e envolvimento dos dois, sobretudo quando é mostrado os dois sentados com ela próxima a ele, comendo uma fruta.



Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

O caminhante critica a crença aproveitando-se para persuadi-la, dizendo que uma moça tão inteligente, não devia crer nessas estórias sobre lobos. Ainda com o objetivo de persuadi-la, afirma nunca se perder, pois possui um objeto localizador, estando sempre com ele no bolso da calça. Ainda enfatiza que sempre está com suas calças, ironizando o que ela dissera sobre a metamorfose dos homens em lobos.

Ele mostra como funciona a bússola, Rosaline questiona porque, então, ele está perdido. Novamente com voz e gestos galanteadores, afirma não estar perdido, pois a encontrara. Ele a convence a fazer um piquenique, a induz sair do caminho a deixar comer as coisas da cesta e a fazer uma aposta de como seria mais rápido que ela, combinando que, se perdesse, daria a ela a bússola, mas se ganhasse, teria como prêmio um beijo da garota. Na versão fílmica e no livro percebemos que não há esforço dela para chegar antes. O rapaz imita a voz da netinha e sem que a avó termine de falar, entra. Ela, que está lendo, mal tem tempo de perguntar pela netinha, mal consegue se defender e tem a cabeça cortada.



Cabeça sendo cortada pelo tapa do lobo

No livro há uma riqueza de detalhes, mas as imagens propiciadas pelo livro não são fortes quanto às visuais do filme, que tem o impacto gerado devido aos recursos próprios deste meio: imagens, sons, movimentos de câmera etc.

Ao chegar, Rosaline pergunta onde está a avó, demonstrando perceber o que já ocorrera. Ele diz que ela está pegando lenha. De forma irônica, ela afirma: “um cavalheiro não deixaria uma senhora estar fora.” A menina então olha a lareira e questiona se sobrara aquilo, se a raça dele não comia cabelo.

A CIDMAR TEODORO PAIS

Identificando-o, começa o questionamento sobre as características das partes do corpo, presente nos diferentes versões, mas que, nessa obra, não ocorre na sequência. Em meio à conversa sobre a condição humana ou animal, entre a defesa e a entrega, ela faz as indagações que caracterizam esse conto, deixando a pergunta crucial, para o fim. O questionamento sobre a boca grande só ocorre quando ela o beija em pagamento à aposta. Mas ela se desvencilha, quando ele vai comê-la, dizendo que ela não é boa para ser comida. Lobos uivam do lado de fora e Rosaline parece se solidarizar com eles, por estarem chorando pelo frio, diz apiedar-se dele também, e lhe dá um tiro. Ele se transforma em lobo. A menina desculpa-se afirmando não saber que um lobo chora. Ela percebe que os outros lobos estão indo embora e conta-lhe uma estória de um lobo abandonado, enquanto o acaricia. A narrativa contada é projetada. Ela assume o papel de contadora de estórias como era sua avó, utilizando a função terapêutica das narrativas, já que conta para acalmar e quando termina, comenta “é só isso que eu posso contar, é só isso que eu sei”, associando o contar ao relato do que sabe e ouviu.

Há um corte de cena, e o que se vê são os familiares procurando Rosalina, Quando se aproximam da casa veem um lobo saindo pela janela. Na cena seguinte, a mãe abre a porta e impede que os homens armados, que a acompanham, atirem. A câmera em zoom revela-nos o que a mãe vê. Como ela, identificamos o crucifixo no lobo, o mesmo que Rosaline ganhara quando a irmã morrera.



Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Esse final difere do conto, não no que se refere ao tema. No conto também há a sugestão da metamorfose da menina em lobo, há a ideia de entrega por opção, já que ela não matara o lobo. Nas cenas seguintes do filme, os lobos correm em direção à casa da cena inicial do filme voltam a casa. Há no filme o aspecto *non sense* onírico, simbolizando como é ler os contos que mexem com os sentimentos e sensações, medo, atração, uma vez que as histórias parecem ser interdependentes, mas misturam as personagens, deixando a ambiguidade.



Nessa versão, há ainda acréscimo de outras personagens não existentes no conto-base e, conseqüentemente, de outras narrativas e temas paralelos, que não abordaremos nesse trabalho. Pode-se numa leitura superficial e maniqueísta, acreditar que essa versão é uma hipótese da sexualidade, pois o tema não é só abordado implicitamente, é explicitado nas falas das personagens, em alguns trechos.

O filme materializa e explicita algumas discussões de Bettelheim sobre a simbologia da sexualidade abordada pelo conto *Chapeuzinho vermelho*. Se nas outras versões, sob perspectivas psicanalíticas ou simbólico-literárias o lobo é uma metáfora do homem, nessa versão, a metamorfose em lobisomem explicita esse simbolismo.

Mas o conto clássico aborda outras questões: a rivalidade entre ela e a mãe, ultrapassar os limite, o rito da floresta, a identificação e também a ruptura com a avó. O foco é a conjunção que há entre a menina e o lobo, o final feliz não existe, na denominação tradicional. Ele não volta a ser humano, ela se transforma na espécie do outro. Tinha a opção de matá-lo, mas não o fez. Esse conto também aborda a questão de identidade, demonstrando que nem sempre a identificação se dá com as personagens maniqueístamente positivas.

As cenas finais focalizam a menina dormindo, enquanto o narrador em *off*, verbaliza a moral da história, desnecessário, se o objetivo da obra for só trabalhar com as sugestões:

A CIDMAR TEODORO PAIS

Garotas pequenas, é preciso dizer, nunca aparem no caminho, nunca confiem num estranho, ninguém sabe como isso pode acabar, além de bela, seja também sábia, os lobos podem usar qualquer disfarce. E agora essa é a mais pura verdade: a língua mais doce é a que tem os dentes mais afiados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos o avanço da tecnologia e da Mídia: a narrativa era oralizada e por muitos autores estudiosos, considerada a primeira Mídia, já que o texto se formaria inicialmente no pensamento, cognitivamente e seria expressado usando o aparelho fonador e ainda o corpo, gestos e hoje é contada por outros suportes. O livro, então, é um registro do que nasceu na oralidade, mas para algumas pessoas mais conservadores, a narrativa em disquinhos (hoje CDs), em teatro, em filmes em jogos eletrônicos é uma “blasfêmia”, não só em relação ao suporte, mas ao próprio enredo.

Adaptados para a TV, cinema e, associados a programas de entretenimento infantil com caráter didático intrínseco, despertam os questionamentos para que valores estão incutidos. Cabe, todavia, discordar da afirmação que a presença de contos infantis adaptados tenha como público-alvo a criança, pois sua alusão, citação não está presente só na produção para esse público. Na contemporaneidade, podemos citar, entre vários exemplos, o filme *Eu, Robô* que fez alusão à narrativa “João e Maria”, assim como o filme *A Hora do Pesadelo* e a produção *Branca de Neve e os Sete Peões*, protagonizada pela Hebe Camargo, já explicita a paródia ao conto de fadas, mesmo texto parodiado na propaganda de um antigripal que cura o anão Atchim, mudando o nome deste para Duílio.

Um outro texto que se transformou em mais de um filme para o cinema, é o do *Pinóquio*. Este personagem é abordado em várias produções como: *Pinóquio, o Perverso* (1996), do diretor Kevin S. Tenney, um filme de terror, no qual, como o próprio título já sugere, o personagem é um boneco que pratica atos perversos, sendo figurativizado como a personificação do mal. O filme *Inteligência Artificial* (2001), do diretor Steven Spielberg, também apresenta uma intertextualidade explícita com o texto de Collodi. O personagem principal, o robô David Swinton conhece a narrativa sobre Pinóquio, encontrando, nele, inspiração para tornar-se gente. Essa mesma temáti-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ca, de humanização das máquinas em detrimento da “desumanização humana”, está presente também no filme *O Homem Bicentenário* (1999), do diretor Chris Columbus.

Cabe a nós professores educadores pesquisar como e porque os textos permanecem ao longo do tempo, permeando as várias construções e (re)construções textuais, pois nessa relação simbiótica a mídia, a produção editorial auxilia para a difusão dos contos na mesma relação circular que estes contos são utilizadas por pertencem ao imaginário cultural.

Acreditamos, pelo exposto, que tais produções devem, portanto, ser abordadas estética, artística e criticamente nas aulas. A narrativa continua existindo, o que muda é o suporte, é óbvio que o novo suporte acrescenta um novo sentido. Livros como *O Mal-Estar na Civilização* (Freud, 1997), *Uma História Social da Mídia* (Briggs, 2004), esclarecem que as invenções, sobretudo as midiáticas, são extensões e aumento das possibilidades dos sentidos e dos órgãos humanos, então essas novas mídias são uma nova maneira contar. O acesso a essa nova mídia é a maneira de ler, por isso há importância da alfabetização do não-verbal, e por extensão a essa nova mídia. Mas, como já afirmamos, a narrativa ainda é o elemento constituinte desses textos, então o trabalho com a intertextualidade continua sendo imprescindível, principalmente para discutir a permanência de textos clássicos; como a modernidade, ainda se alimenta e muito das raízes do passado.

Como exemplo, podemos retomar o conto *Chapeuzinho Vermelho* tão revisitado em livros, teatro, histórias em quadrinhos e filmes não destinados só a crianças: o filme *Na Companhia de Lobos*, aqui analisado, por exemplo, apresenta intertextualidade com o conto *Chapeuzinho Vermelho*, mas tem como público-alvo o adulto. E reforçando o que afirmamos sobre a importância do trabalho com a narrativa, citamos a esteira o filme *Deu a Louca na Chapeuzinho*, uma paródia que apresentará uma nova versão da narrativa.

No capítulo “A nova ancoragem da tradição”, Thompson (2004, p. 159) alerta que

Uma das mais poderosas heranças do pensamento social de que, com o desenvolvimento das sociedades modernas, a tradição vá gradualmente

A CIDMAR TEODORO PAIS

perdendo importância e finalmente cesse de desempenhar algum papel significativo na vida cotidiana da maioria dos indivíduos.

O que mudou, segundo ele, foi a forma de interação:

Mas estes desenvolvimentos enfraquecem a tradição? Não necessariamente. Pois as tradições transmitidas oralmente continuaram a desempenhar um papel importante na vida cotidiana de muitos indivíduos. E mais, as tradições mesmas foram transformadas à medida que seu conteúdo foi sendo assumido pelos novos meios de comunicação. (*Idem, ibidem*, p. 160)

Reiteramos: os textos tradicionais coexistem, resistem, existem sob novas roupagens.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude, *O que é cinema?* São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

CARTER, Ângela. A companhia dos lobos. **In:** *O quarto do Barba Azul*. São Paulo, Rocco, 2006.

BRIGGS, Asa; BRURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BURKE, Peter e BRIGGS. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 2002.

CAVALCANTI, Joana. *Caminhos da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Paulus, 2002.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2002.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2001.

———. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

JESUALDO, J.S. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

MERTEN, Luiz Carlos, O cinema e a infância. **In:** Zilberman, Regina (org.). *A produção cultural para crianças*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

NAGAMINI, Eliana. *Literatura, televisão e escola: estratégias para leitura de adaptações*. São Paulo: Cortez, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: 2007

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

REIMÃO, Sandra. Estudos sobre produção editorial e história dos livros no Brasil: algumas observações. **In:** *Comunicação e Sociedade*. São Bernardo do Campo: Póscom-Umesp, 26, nº 42, p. 83-93, 2º sem. 2004a

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê, 2004b

ROSSI, Clovis. *O que é jornalismo?* São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1996.

———. *Comunicação & pesquisa*. 2ª ed. São Paulo: Hacker, 2002.

SANTOS, Ivete Irene. *Fábula e intertextualidade: figurativizações e tematizações em versões de A Galinha dos Ovos de Ouro*. Dissertação de Mestrado defendida no curso de Pós-graduação em Comunicação e Letras. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

FILMOGRAFIA

A companhia dos lobos. EUA: The Company of Wolves, 1984. Direção: Neil Jordan.