

O Corcunda de Notre-Dame em cordel: uma análise da transmidiação dos espaços de Notre-Dame de Paris para o nordeste brasileiro

O Corcunda de Notre-Dame em cordel: an Analysis of the Transmedia Nature of Notre-Dame de Paris in Northeastern Brazil

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi
Universidade Federal de São Paulo
(Unifesp) | São Paulo | SP | BR
ramazzina@unifesp.br
<http://orcid.org/0000-0002-5860-5198>

**Bruna Alves de Oliveira
Ambrosio**
Universidade Federal de São Paulo
(Unifesp) | São Paulo | SP | BR
baoliveira@unifesp.br
<http://orcid.org/0009-0008-0205-4981>

Resumo: Este artigo analisa como os espaços de *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, clássico da literatura francesa do século XIX, são reconfigurados na adaptação *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* (2019), de João Gomes de Sá. Para tanto, examina-se a relação estabelecida entre os diferentes meios de comunicação. O romance é tomado como mídia fonte para a elaboração do cordel, que é a mídia destino. O foco está nas estratégias de deslocamento do cenário de Paris para o Nordeste brasileiro por meio de uma nova materialidade literária: a literatura de cordel. São mobilizados estudos de intermedialidade, os conceitos de transmidiação de Elleström (2017, 2021), bem como suas considerações sobre as modalidades midiáticas, especialmente as modalidades espaçotemporais e materiais, modalidades pré-semióticas que estruturam a representação da catedral como espaço privilegiado nas duas narrativas. Argumenta-se que as modalidades de constituição do cordel, a linguagem para o novo público e a mudança dos espaços narrativos contribuem para a constituição deste novo produto midiático.

Palavras-chave: *Notre-Dame de Paris*; *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*; adaptação; transmidialidade; modalidade espaçotemporal.



Abstract: This paper analyzes how spaces in *Notre-Dame de Paris* (1831), by Victor Hugo, a classic of 19th century French literature are reconfigured in the adaptation *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* (2019), by João Gomes de Sá. To this end, it examines the relationship established between the different media. The novel is taken as the source medium for the elaboration of the *cordel*, which is the target medium. The focus is on the strategies for the displacement of the setting of Paris to northeastern Brazil in a new literary materiality: *cordel* literature. Studies of Intermediality, Elleström's concepts of transmediation (2017; 2021) are mobilized, as well as his considerations on media modalities, especially the pre-semiotic spatiotemporal and material modalities which structure the representation of the cathedral as a privileged space in the two narratives. It is argued that the modalities of the constitution of the *cordel*, the language for the new audience and the change of narrative spaces contribute to the constitution of this new media product.

Keywords: *Notre-Dame de Paris*; *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*; adaptation; transmidiality; spatiotemporal mode.

1 Introdução

Comprometido com questões sociais, Victor Hugo, célebre escritor da literatura francesa, mobiliza diversos temas para discutir as desigualdades sociais, seu engajamento político e valores históricos e culturais. É assim que, ainda no início de sua carreira, o autor publica em 1831 *Notre-Dame de Paris*, seu primeiro romance, colocando em destaque o estado dos monumentos medievais franceses e buscando valorizar elementos da cultura estética medieval. Em seu romance histórico, ao lado de outros textos como “Guerre aux Démolisseurs”, publicado em 1829 pela *Revue de Paris*, Hugo exalta e consagra a preservação do patrimônio histórico francês medieval, como a própria catedral de Notre-Dame, e denuncia a degradação e o estado desse monumento e de muitos outros que constituem a expressão do homem e de sua cultura do país.

Quase dois séculos depois, o romance torna-se objeto da adaptação *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, realizada por João Gomes de Sá. O poeta e autor nordestino, para além de revisitar o clássico, transmidia seus elementos principais para a literatura de *cordel*, gênero literário que, embora trazido pelos portugueses para o Novo Mundo, se popularizou no Brasil e ganhou formas próprias de se constituir, resistindo e se adaptando mesmo com os avanços tecnológicos.

O objetivo deste artigo é verificar como os espaços da narrativa clássica da literatura francesa, *Notre-Dame de Paris*, foram transpostos para o cenário brasileiro, levando em consideração elementos rearranjados para sua adaptação ao contexto nordestino. Dentre eles, destaca-se a catedral, os personagens e seus nomes, que foram modificados para se adequarem à fonética do português brasileiro, assim como o enredo, já que, por se tratar de uma adaptação para o público infantil, fez-se necessário considerar o que do romance francês poderia permanecer na nova história para se ajustar à faixa etária. Destaca-se que o tratamento espacial na narrativa, seja na materialidade da palavra ou da imagem (no caso das xilogravuras do cordel), é fundamental para a aclimatização dos personagens, já que é responsável por transportar o leitor para um cenário novo, mas que, ao mesmo tempo, lhe é familiar em se tratando da região nordestina ao público brasileiro.

A análise será pautada nas discussões acerca da transmidialidade, segundo Elleström (2017, 2021), assim como suas considerações das modalidades da mídia, já que o cordel é tomado aqui como produto multimodal. Dessa forma, serão apresentados, primeiramente, os objetos de análise, que por mídia fonte considera-se o romance *Notre-Dame de Paris*, e como mídia destino, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*. Depois, a teoria de Elleström (2017, 2021) será abordada para refletir sobre o processo adaptativo, com destaque ao espaço virtual da narrativa na modalidade espaçotemporal proposta pelo autor e à modalidade material percebidas pelo receptor da mídia romance e da mídia cordel. Em seguida, serão desenvolvidos os aspectos da literatura de cordel, assim como sua breve trajetória no Brasil e, por fim, a análise da recriação da narrativa francesa a partir da reformulação dos espaços, sobretudo da catedral.

2 *Notre-Dame de Paris* e *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*

Notre-Dame de Paris é um romance histórico do século XIX, recebido no Brasil com o título *O corcunda de Notre-Dame*, em 1871.¹ O romance retrata uma Paris medieval do século XV, de 1482, e descreve a cidade com destaque especial à Catedral de Notre-Dame. Sua obra tem por objetivo denunciar a desvalorização dos monumentos históricos medievais, sendo um deles, a própria catedral, já em estado de degradação avançado no período pós-revolução francesa (pós-1789).

O romance é organizado em 11 livros, que por sua vez são divididos em capítulos. Por várias páginas, o leitor se depara com descrições detalhadas dos acontecimentos e dos espaços envolvidos e, aos poucos, os personagens principais são introduzidos na cena: Quasímodo, o sineiro da catedral; Esmeralda, a dançarina egípcia; Claude Frollo, arqui-diácono de Notre-Dame; Pierre Gringoire, o poeta e filósofo; Phoebus, capitão da guarda real. Logo no início da obra fica evidente a importância da espacialidade para a narrativa e como os personagens interagem em diferentes ambientes urbanos da Paris medieval, visto tanto pela diversidade de espaços quanto pelo destaque dado pelo autor em detalhar cada um deles, transmitindo para o leitor uma cidade viva e dinâmica.

Por sua vez, a outra obra aqui analisada, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, é uma adaptação do clássico francês realizada pelo professor, poeta e escritor alagoano José Gomes de Sá, com ilustrações de Murilo e Cintia, e classificada como literatura juvenil pela editora

¹ Neste artigo foram consultadas a edição em português de *O corcunda de Notre-Dame*, da editora Zahar (2015) e a edição francesa *Notre-Dame de Paris*, de Jacques Seebacher, dos Classiques de Le Livre de Poche (2021).

Nova Alexandria.² Nesta adaptação, é possível verificar mudanças que adequam a narrativa às condições culturais e espaciais do nordeste brasileiro.

Como o Brasil não vivenciou um período medieval aos moldes do que ocorreu na Europa, a história é adaptada para uma época mais próxima ao século XXI, mas não especificada pelo autor. Além disso, alguns personagens têm seus nomes ressignificados, estruturados a partir da fonética da língua portuguesa e do sentido atribuído ao nome. Assim, Quasímodo torna-se Quasimudo – o que evidencia a sua dificuldade de audição – e muitas vezes é ainda referido simplesmente como “Corcunda”, nome próprio atribuído pela inicial maiúscula – o que também evidencia sua deficiência física. Claude Frollo, o arqui-diácono da catedral de Notre-Dame, torna-se o Padre-Mal – o que denuncia seu caráter enquanto vilão. Pierre Gringoire passa a se chamar Sebastião, e Phoebus, capitão da guarda parisiense no romance francês, é o Capitão Ferraz. A única personagem cujo nome da mídia fonte é preservado é Esmeralda, e mesmo sua cabra passa a se chamar Abigail, e não mais Djali.

Já em relação ao espaço da narrativa, observa-se um deslocamento da cidade de Paris para a cidade paraibana (ficcional) de Santana de Cajazeira³ e a catedral de Notre-Dame, na Île-de-France, é a catedral de Santana, fazendo referência a Nossa Senhora Santa Ana, mãe da Virgem Maria. Há também uma mudança significativa no que diz respeito à arquitetura e representação da catedral, fato que será detalhado mais adiante.

A narrativa de João Gomes de Sá inicia com a apresentação de uma grande festa local dos Santos Reis, tradicional no Brasil, celebrada, assim como na França, no dia 6 de janeiro, popularmente conhecida como Festa dos Reis. Segundo o autor, “[d]e tudo tinha na festa” (Sá, 2019, p. 17), e é neste ambiente que se pode observar a presença de personagens caracteristicamente brasileiros: além dos “poetas cordelistas”, havia também os “tocadores de sanfona”, os “violeiros repentistas”, “o vaqueiro aboiador” (Sá, 2019, p. 17). Ao cenário, destacam-se as bandeiras fixadas pela praça, ao estilo de bandeiras de festas juninas, tipicamente brasileiras:

² Apesar da classificação, as autoras deste artigo consideram que a obra pode ser lida e apreciada por diferentes faixas etárias e que a narrativa, assim como seus elementos constituintes próprios da literatura em cordel, é um atrativo que agrada todos os públicos.

³ Na Paraíba, a cidade que mais se aproxima ao nome dado pelo autor é a cidade de Cajazeira. Contudo, não se sabe se realmente a cidade foi tomada como inspiração para a escrita da adaptação, mas reconhecem-se muitas semelhanças com a que foi representada nas xilogravuras da obra, como se pode ver na Figura 1. Apesar de a arquitetura da igreja no cordel ser diferente daquela da cidade brasileira, destaca-se a estrutura das casas e organização da cidade ao redor da praça central da igreja.

Figura 1 – Festa dos Reis em Santana da Cajazeira



Fonte: Sá, 2019, p. 24.

Neste cenário festivo, Sebastião, o poeta, busca apresentar seu recital, desta vez um repente brasileiro, na tentativa de animar a todos para a festa. Porém, antes mesmo de começar, é interrompido por Esmeralda, uma cigana “Cheia de graça, encantada, / E para ela a atenção / De todos foi dispensada” (Sá, 2019, p. 22), que se apresentava na praça juntamente com sua cabra Abigail (ver Figura 1). A personagem feminina é descrita como uma “Jovem de pura beleza / Por conta dos olhos verdes” (Sá, 2019, p. 22), característica que se aproxima da idealização feita pela Disney na adaptação de *O Corcunda de Notre-Dame* (1996), que popularizou a personagem para o público infantil e juvenil, apresentando-a como uma mulher de olhos verdes e cabelos negros encaracolados.

Após a interrupção da cigana, e ao término de sua apresentação, um palhaço se introduz à cena e incentiva a multidão a participar de um concurso para descobrir quem era o mais feio do Estado, título concedido ao Corcunda de Santana, tal como no romance. Quasimodo fora criado pelo Padre-Mal, responsável pela catedral, que ao nomeá-lo de tal forma “segregou o menino / Daquela sociedade” (Sá, 2019, p. 27). O último personagem a ser apresentado é Capitão Ferraz, membro da Guarda Municipal da cidade de Santana da Cajazeira que, em meio a um saque contra Esmeralda, intervém salvando-a dos ladrões e, com isso, fazendo com que a moça se apaixone por ele. Assim, percebe-se que, aos moldes do romance, os per-

sonagens são introduzidos ao longo do desenrolar da comemoração inicial. Na obra juvenil, as características dos personagens são ainda mais demarcadas, sinalizando para o leitor quem são os mocinhos e vilões da história.

Ricardo Magalhães Bulhões e Wagner Corsino Enedino observam que a adaptação faz parte de um movimento editorial de adaptações de grandes clássicos para o público infanto-juvenil, que se caracterizam “pela polifonia, pois, além do intertexto com o cânone, dialogam também com a literatura de cordel de diferentes épocas, que as inspira ou influencia e, por essa razão, reconhecem-se como herdeiras de um patrimônio cultural” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 99). Além disso, em 2009, a obra de João Gomes de Sá foi selecionada para a composição do acervo de escolas públicas pelo Ministério da Educação para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

Desse modo, verifica-se a importância de analisar a relação entre as duas obras: a primeira, *Notre-Dame de Paris*, marcou uma geração romântica e foi responsável, devido ao seu sucesso, pela restauração da catedral no século XIX; a segunda, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, desloca o que tem de essencial na história de uma obra canônica e sua narrativa socialmente relevante de valorização do patrimônio, das diferenças, dos marginalizados e dos deficientes, inserindo-a no contexto brasileiro, e o faz por um gênero popular, o cordel. Desse modo, tal comparação e análise tornam-se relevantes para trabalhar os contextos e diálogos entre Brasil e França à luz das teorias adaptativas de Elleström (2017, 2019, 2021), em suas considerações sobre as modalidades das mídias.

3 As modalidades das mídias e a transmidialidade segundo Elleström

A intermidialidade é uma área de estudos em ascensão no Brasil e, como observa Ramazzina-Ghirardi o campo “[...] sempre se refere às relações entre as mídias, ao modo como elas se relacionam, se completam ou se transformam” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 19). Ao desenvolver uma análise do processo de adaptação, observa-se diferentes formas de expressão em um “cruzamento de fronteiras” (Rajewsky, 2012, p. 52), e, uma vez que elas “[...] se valem de diferentes mídias, o estudo de todos esses objetos pode ser feito, produtivamente, desde o ponto de vista da intermidialidade” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 15).

Lars Elleström, pesquisador dos estudos intermediários, propõe um modelo de comunicação centrado na mídia, que amplia as possibilidades de compreensão da comunicação, tanto a partir de aspectos verbais como também dos não verbais. Para esta análise considerar-se-á a noção de “mídia” como um aspecto fundamental e intermediário da comunicação.

Para a estruturação de seu modelo comunicacional, Elleström (2017, p. 29-30) estabelece que um “valor cognitivo” é transferido da “mente do produtor” para a “mente do perceptor”. No ato de produção da comunicação, a mente do produtor transfere um valor cognitivo para a mente do perceptor, entendido aqui como as configurações mentais que entram e saem no processo comunicativo através de um produto de mídia. O “produto de mídia” representa uma “entidade material de comunicação que permite uma transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a mente de um perceptor capaz de desencadear uma resposta mental” (Elleström, 2017, p. 36). Para sua materialização, faz-se necessário uma mídia técnica de exposição, “dispositivos materiais que possibilitam a manifestação física dos produtos de mídia no mundo” (Elleström, 2017, p. 37). Assim, tanto no caso do romance, como no caso do

cordel, tem-se um produto de mídia materializado pela mídia técnica de exposição livro físico ou livro digital, a depender da forma que o material é recebido no momento de comunicação. No romance, para além do texto verbal escrito, há também ilustrações que intercalam os capítulos e que estão presentes em diferentes edições da obra. Já na obra adaptada, as xilogravuras são fundamentais para compor, juntamente com os versos do cordel, uma imagem de representação da cidade de Santana de Cajazeira, como será analisado mais adiante.

Elleström (2017) propõe que todo produto de mídia é composto por quatro modalidades de mídias, isto é, quatro traços básicos que dividem a forma como um produto de mídia é/pode ser percebido. Três delas são consideradas como modalidades pré-semióticas, ou seja, como pertencentes àquilo que antecede à significação. Elas são classificadas como modalidade material (que diz respeito ao modo físico), sensorial (que se refere a como o produto de mídia é percebido a partir dos sentidos) e ainda espaçotemporal (relacionada ao tempo, à largura, à altura e à profundidade, referindo-se tanto ao espaço e tempo da recepção quanto ao espaço e tempo virtual).

A quarta modalidade, por sua vez, é a semiótica, essencial para a significação e compreensão, já que “[...] os dados sensoriais percebidos não têm significado até que sejam compreendidos como representando algo através de uma interpretação inconsciente ou consciente”, assim “todos os objetos e fenômenos que atuam como produto de mídia têm traços semióticos por definição” (Elleström, 2017, p. 39). Para o autor, “a criação de significado da mídia somada à mente perceptora do ser humano constroem a interpretação final do produto de mídia” (Elleström, 2017, p. 70).

No processo de significação, representações são criadas a partir das percepções sensoriais (som, visão, toque) que se estabelecem em uma relação *representamen*-objeto.⁴ Para a formação do valor cognitivo, Elleström propõe dois domínios: 1) o extracomunicacional – que “compreende tudo com o que o perceptor já está familiarizado”, isto é, tudo aquilo que “envolve experiências e ideias compartilhadas, normas culturais e crenças comuns, mas também entendimentos, impressões e valores mais individuais” (Elleström, 2021, p. 47); e 2) o intracomunicacional – “formado pela percepção e interpretação dos produtos de mídia presentes no ato de comunicação em progresso” (Elleström, 2021, p. 48). Os dois domínios são estruturados a partir de esferas virtuais, essenciais para compreender a percepção do produto de mídia. As esferas virtuais são esferas mentais, “criada[s] pela semiose comunicativa e que consiste[m] em valor cognitivo” de modo que “tudo aquilo que é possível pensar pode fazer parte de uma esfera virtual” (Elleström, 2021, p. 49), inclusive, narrativas complexas, como o romance aqui analisado. Desse modo, na percepção e construção do valor cognitivo nas mentes produtoras e perceptoras da comunicação, tem-se um processo que envolve o produto de mídia percebido em relação àquilo que já é conhecido a cada uma das mentes (o domínio extracomunicacional) e o que é derivado dos objetos extracomunicacionais (o domínio intracomunicacional) formado a partir do contato com o produto de mídia.

Dessa forma, segundo Elleström (2019, p. 37), os eventos de uma narrativa são entendidos como esferas virtuais que, em determinados arranjos, representam o núcleo de uma

⁴ Para Elleström, retomando os conceitos desenvolvidos por Peirce (1932) em sua teoria semiótica, todo produto de mídia deve “ser entendido como um conjunto de *representamens* que, devido aos seus traços materiais, espaçotemporais e sensoriais, conjugados a fatores contextuais, expressam certos objetos (que estão disponíveis para o perceptor), criando, assim, interpretantes (valor cognitivo) na mente do perceptor” (Elleström, 2021, p. 37).

narrativa. Assim, segundo Ramazzina-Ghirardi e Machado (2023, p. 182), “a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, narradas de maneiras diversas. Com isso, as histórias podem ser percebidas pelo receptor como inéditas (um primeiro contato) ou como histórias reconhecidas, já vistas em outro evento”; desse modo, é possível perceber a mudança do cenário parisiense para o nordeste brasileiro, sem, contudo, perder de vista os elementos essenciais, o núcleo, que constituem *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo.

O produto de mídia *Notre-Dame de Paris* é percebido essencialmente pela visão, modalidade sensorial mobilizada considerando os aspectos da linguagem verbal.⁵ A modalidade material está relacionada à mídia técnica de exposição, podendo ser um livro físico ou digital. No que diz respeito à modalidade espaçotemporal, têm-se as questões associadas à mídia física (largura, altura e profundidade), que, a depender do resultado dessa combinação, podem ou não afetar a percepção da mídia, além das questões associadas ao espaço virtual criado pela narrativa (esferas virtuais), enquanto o tempo será estabelecido virtualmente pela narrativa e durante o processo de leitura. Já os aspectos da modalidade semiótica advêm do processo de leitura, no qual o leitor elaborará a significação para criar a representação da narrativa.

Por outro lado, ao analisar as modalidades presentes em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, tem-se a modalidade material composta basicamente pelos mesmo elementos (mas considerando que na edição em cordel a ilustração tem um destaque maior e mais impacto no processo de recepção) e, apesar das semelhanças no que diz respeito à materialidade real da mídia física (largura, altura e profundidade), há uma alteração da espacialidade virtual da narrativa, já que não se trata mais da cidade parisiense, mas sim, de uma cidade paraibana do nordeste brasileiro. Além disso, constata-se também que a obra, que, à primeira vista, é percebida sensorialmente pela visão devido à produção em linguagem verbal escrita, demanda outra modalidade sensorial, a audição. Como destacam Bulhões e Enedino, nesta narrativa ocorre também a mobilização da audição devido à presença da “sonoridade poemático-musical, o uso do ritmo, da motricidade, da gestualidade [...]” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 101).

Para Elleström (2021, p. 77), “todos os produtos de mídia podem ser entendidos como combinações específicas de modos particulares das quatro modalidades de mídias”, de forma que “nenhum produto ou tipo de mídia pode existir a menos que eles tenham, pelo menos, um modo de cada modalidade”. Desta maneira, em sua teoria, uma mídia sempre pode ser analisada sob um viés multimodal. Torna-se, portanto, interessante pensar no caráter multimodal da obra em cordel, que possui vários elementos atuando e mobilizando diferentes percepções das modalidades.

Em um primeiro momento, observa-se em uma obra produzida em cordel a presença de linguagem verbal escrita. Contudo, por ser composta em verso, a literatura em cordel apresenta também ritmo e sonoridade, e, ao ser declamada, envolve uma atitude performática do cordelista, já que “[o] espectador, por meio da imaginação, transforma, idealmente, a narração em ação, diante da *performance*, em confronto direto com as personagens”, que acaba “conduzindo o leitor/espectador a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 102). Portanto, a literatura de cordel pressupõe um “[...] entrelaçamento de diversos códigos a partir da interatividade, da relação estreita entre

⁵ Nesta leitura, compreende-se que outros processos sensoriais estão envolvidos, mas que não são predominantes para a formulação do valor cognitivo.

cordelista e seu auditório, uma vez que aquele performatiza seus textos levando em consideração a expectativa deste” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 101).

O modelo de comunicação permite compreender, através das modalidades da mídia, cada produto e seu funcionamento isoladamente. Para analisar a forma pela qual a mídia destino se prestou à idealização da mídia destino, Elleström formula o processo de transmidiação. Ele diz respeito à “transferência de traços de mídia”, segundo a qual “a partir de um texto original, há uma transferência de traços para um novo produto, uma mídia de destino” (Ramazzina-Chirardi, 2022, p. 89). Neste caso, o produto de mídia romance será tomado como mídia de origem (ou mídia fonte) para a adaptação do cordel, sua mídia de destino.

Para Elleström, o processo de transferência de traços de mídias é chamado de transmidiação, no qual “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (Elleström, 2017, p. 204). Vale destacar que para esse artigo a noção de fidelidade não será debatida, já que se considera que a transmidiação implica sempre uma transformação, uma mudança. Dessa forma, verificar apenas as características que foram transmidiadas ou não do ponto de vista da fidelidade torna-se irrelevante para a discussão, que é muito mais produtiva ao observar as relações intermídiais, considerando a adaptação como um novo produto de mídia.

4 A literatura de cordel no Brasil

Antes de discutir o processo de adaptação em si, é necessário destacar as particularidades da literatura de cordel. Pensar o gênero literário no Brasil é considerar sua expansão e trajetória como uma manifestação popular. O nome “cordel”, como destaca Amanda Muniz da Silva, “remete ao fato de os folhetos serem expostos ao público pendurados em cordéis” (Silva, 2023, p. 7). Ao retomar uma narrativa europeia e modificá-la ao contexto brasileiro, a adaptação de *Notre-Dame de Paris* para *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* dialoga com o movimento da própria trajetória de chegada dos cordéis no Brasil, já que, como destacam Ferreira, Marques e Bulhões, “[a]té a década de 1950, a maioria das produções cordelistas brasileiras consistia na revitalização de arquétipos oriundos das muitas histórias do romanceiro ibérico enviadas ao Brasil a partir de meados do século XIX” (Ferreira; Marques; Bulhões, 2020, p. 15). Dessa forma, tem-se que “inicialmente, os cordéis brasileiros replicavam as narrativas europeias; posteriormente alguns autores perceberam a necessidade de informar, divertir e entreter o público nordestino com temas, problemas e realidades locais” (Silva, 2023, p. 15).

Com o passar do tempo, a literatura de cordel deixou de existir em sua fonte de produção, em Portugal, mas sua divulgação continuou em algumas regiões do Brasil, sobretudo por se tratar de uma arte acessível. Silva afirma que

[...] a literatura de cordel era um conjunto de textos divulgados em folhetos, vendidos a baixo preço, em locais públicos das cidades e vilas, acessível a um público amplo, com condição econômica e níveis de “erudição” bastante diversos. Nesse sentido, o que a tornou, de certa forma, popular não foi o texto, nem os autores, a região em que circulava ou o público, e sim sua materialidade, sua aparência e seu preço (Silva, 2023, p. 8-9).

Márcia Abreu (2011) também destaca que a literatura em cordel no Brasil era conhecida por povos que contavam as histórias de forma oral, difundindo a prática por todo o país. Já consolidada, a literatura em cordel foi se distanciando da forma como era produzida e divulgada inicialmente. Abreu destaca ainda que os cordéis brasileiros têm uma estrutura fixa composta por um título indicando o tema; uma forma inicialmente indefinida, mas que, com o tempo, ganhou padrões específicos;⁶ também a sonoridade e seleção lexical curta para a formação de rimas em versos que, por si só, também são pequenos, o que ajuda na memorização e na oralização; assim como uma temática baseada na realidade social do público.

Além disso, na maioria dos casos, um cordel também vem acompanhado de xilogravuras, como é o caso da adaptação aqui analisada, que ilustram a narrativa, contribuindo para fortalecer ainda mais o aspecto multimodal desse tipo literário, como discutido na seção anterior. Em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, a xilogravura é essencial para a ambientação dos espaços do clássico no nordeste brasileiro, de modo que o leitor pode facilmente imergir nesse novo cenário e, ao longo da leitura, reconhecer que uma nova obra, uma narrativa original, lhe está sendo apresentada. Dessa forma, foram selecionadas algumas xilogravuras para a discussão dos espaços narrativos e para a verificação das mudanças na representação da catedral em sua nova materialidade: a literatura em cordel.

5 Um olhar sobre os espaços narrativos em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*

Segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 81), “[o] termo adaptação tem sido utilizado, no campo da intermedialidade, para designar um produto ou um processo”, sendo que, enquanto produto, ele “significa uma criação que passou por alguma modificação para se ajustar ao novo ambiente no qual está sendo inserido” e como processo, “refere-se à transformação de uma obra fonte em uma obra derivada”. Assim, por trabalhar a obra adaptada, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, é preciso reconhecer que sua existência pressupõe uma relação – neste caso, já percebida pelo próprio título – com a obra que lhe deu origem. Isso se estabelece de tal modo que, mesmo inconscientemente, o leitor que já tenha tido contato com a obra de Victor Hugo busca referências em seu domínio extracomunicacional (Elleström, 2019, 2021) e estabelece uma ponte com a obra hugoana, identificando, em sua leitura, aquilo que lhe é familiar ou absolutamente novo na adaptação cordelista.

A narrativa de *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* menciona sua obra primeira, sua mídia fonte para o processo de transmediação. Nos primeiros versos, o poeta brasileiro sinaliza para o leitor a relação de sua narrativa com o romance de Victor Hugo, justificando o deslocamento que será realizado:

⁶ Segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (Métricas [...], 2023), a métrica para a composição de um cordel pode ser estruturada a partir de versos de quatro sílabas, versos de cinco sílabas, estrofes de quatro versos e sete sílabas, sextilhas (rimas no segundo, quarto e sexto versos), setilhas, oitavas (oito versos de sete sílabas), décimas (dez versos de sete sílabas), martelo agalopado (dez versos de dez sílabas), galope à beira-mar (versos de onze sílabas) meia quadra (versos de quinze sílabas).

O romance do Corcunda
De Notre-Dame, leitor,
Escrito por Victor Hugo,
Aquele grande escritor.
Em versos vou recontá-lo.
Sua atenção, por favor.

Antes, porém, quero dar
Essa breve explicação:
O cenário do Corcunda
Eu trago para o sertão;
O Nordeste brasileiro
É palco de toda ação
(Sá, 2019, p. 17).

É assim que o autor localiza o leitor e lhe entrega uma chave de leitura. Esta introduz a novidade que será apresentada pela obra em questão, a de que não se deve procurar reconhecer os mesmos espaços da narrativa francesa, já que não se trata mais da cidade parisiense, mas sim, da cidade paraibana de Santana da Cajazeira.

Em *Notre-Dame de Paris*, a construção dos espaços narrativos é uma das partes essenciais do romance, já que, como colocado por Gomes, “[o]s espaços descritos possuem lugar privilegiado na obra, sendo o fio condutor da tessitura do enredo. Ao assumir uma dimensão simbólica, as especializações deixam de ser mera referencialidade e passam a representar a própria estrutura do romance” (Gomes, 2017, p. 11). Esta colocação também dialoga com as modalidades das mídias de Elleström, como analisado anteriormente, principalmente ao considerar como um traço essencial das mídias a modalidade espaçotemporal. Assim, da mesma forma que esse elemento é essencial para a organização e estruturação do romance francês, o deslocamento realizado pelo autor brasileiro afeta diretamente a compreensão e percepção da modalidade semiótica da mídia, o que recupera uma diversidade de repertórios do leitor que são mobilizados pela narrativa francesa e pela brasileira.

Figura 2 – Panorama da cidade de Santana da Cajazeira



Fonte: Sá, 2019, p. 18-19.

As duas narrativas iniciam-se nas festividades da popular Festa dos Reis. Enquanto em *Notre-Dame de Paris* há a retratação da “[...] capital francesa da Idade Média, sendo ela, ao mesmo tempo, ficção e construção histórica, real e imaginária” (Gomes, 2017, p. 3), na obra adaptada tem-se o ambiente de uma cidade ficcional nordestina, Santana da Cajazeira. Há uma ilustração (Figura 2) que ocupa todo o espaço da página e transmite ao leitor o aspecto dessa cidade do interior. Ao centro da imagem, apresenta-se a Catedral de Santana, “Em estilo que lembrava / A época medieval” (Sá, 2019, p. 20). A comparação feita pelo narrador destaca uma semelhança com a obra de Victor Hugo (Figura 3). No romance, a catedral de Notre-Dame de Paris, construída em estilo gótico e românico representa, segundo o autor francês, um ideal de arquitetura e patrimônio medieval, e a descrição feita de sua fachada traz aspectos particulares de sua constituição:

Para começar – e citando apenas alguns exemplos capitais –, poucas páginas arquiteturais apresentam fachada mais bela do que essa em que, sucessiva e simultaneamente, os três portais abertos em ogiva, a fieira rendada e chanfrada de vinte e oito nichos, a imensa rosácea central ladeada por duas janelas laterais como diácono e subdiácono, a alta e frágil galeria de arcadas a trevo, suportando uma pesada plataforma sobre finas colunetas e, enfim, as duas negras e maciças torres com seus telheiros de ardósia, partes harmoniosas de um conjunto magnífico, superpostas em cinco andares gigantescos, desdobram-se diante dos olhos, em profusão e sem discórdia, com seus inúmeros detalhes de estatuária, de escultura e de cinzelamento, em harmonia com a grandeza do conjunto (Hugo, 2015, p. 189-190).

Por outro lado, a catedral nordestina, tal qual ilustrada no cordel, apresenta-se em arquitetura de estilo barroco,⁷ e por apenas lembrar a época medieval em questão, possui características que podem ser associadas à arquitetura medieval gótica e românica. A Catedral de Santana (Figura 2) tem altos vitrais, duas torres elevadas, uma rosácea central e um portal de entrada ligeiramente ogivado. Embora se reconheça que a representação da Catedral de Santana, na ilustração de Murilo e Cintia (Figura 3), é facilmente comparada às palavras de Hugo ao descrever a fachada da catedral de Notre-Dame, a diferença de representações reside na simplicidade e leveza da constituição da fachada da catedral nordestina, enquanto Notre-Dame se destaca pela riqueza dos detalhes e ornamentos. A catedral de Santana possui acabamento minimalista e angular, a torre quadrangular de Notre-Dame é substituída por torres pontiagudas mais estreitas e altas. Contudo, não se pode afirmar, pela leitura do Cordel, se de fato João Gomes de Sá e os ilustradores Murilo e Cintia se inspiraram em alguma catedral paraibana para a concepção de sua catedral no cordel. O que se pode reconhecer é que há semelhanças com a catedral de Notre-Dame de Paris, o que representa mais uma relação intermedial entre as duas obras.

Figura 3 – Catedral de Santana de Cajazeira sendo atacada



Fonte: Sá, 2019, p. 48.

⁷ Embora não se tenha levado em consideração, reconhece-se a discussão acerca da problemática contemplação dos estilos arquitetônicos considerados barrocos no Brasil. Compreende-se que muitas das igrejas e construções religiosas classificadas como barrocas eram na verdade vestígio de uma arquitetura renascentista a partir da leitura realizada pelos portugueses e pela forma como o estilo clássico arquitetônico foi interpretado pelas ordens religiosas no país. Assim, para o objetivo da análise, considerar-se-á, em um sentido mais amplo, e de certa forma generalizante, apenas como arquitetura barroca.

Na ilustração da cidade de Santana da Cajazeira (Figura 2), a catedral está ladeada por uma praça mais adiante, algumas casas muradas de norte a oeste (onde moravam os mais ricos) e outras casas pequenas ao sul, moradia dos segregados. Na narrativa, este é o local “Onde estava concentrada / A maior diversidade / De mendigos, de ciganos” (Sá, 2019, p. 20). Assim, tal como no romance, percebe-se uma divisão da cidade de acordo com as classes: há espaços de segregação e espaços para os privilegiados na cidade.

Em *Notre-Dame de Paris*, este espaço fica determinado como o Pátio dos Milagres, habitação de mendigos, ladrões, marginalizados e miseráveis. Nas palavras de Hugo, trata-se de uma

cidade dos ladrões, horrível verruga na face de Paris; esgoto do qual escapava toda manhã, e tornava a se estagnar toda noite, um córrego de vícios, de mendicância e vagabundagem que sempre transvasa pelas ruas de todas as capitais [...]. Imenso vestiário, resumindo, onde se vestiam e se despiam, naquela época, todos os atores dessa eterna comédia que o roubo, a prostituição e o assassinio representam pelas ruas de Paris (Hugo, 2015, p. 113).

Na adaptação brasileira o Pátio dos Milagres é retratado como uma favela, ambiente no qual “O Poeta [Sebastião] foi cercado / Por um bando de ciganos, / Um grupo mal-encarado” (Sá, 2019, p. 29). Assim como no romance, é Esmeralda quem salva o poeta de ser morto por andar em lugares proibidos da cidade.

Nas duas narrativas, a catedral ocupa uma posição central na cidade. Na obra francesa, *Notre-Dame* “[...] parecia uma enorme esfinge de duas cabeças, pousada no meio da cidade” (Hugo, 2015, p. 224), o que lhe confere um aspecto simbólico de que todos os acontecimentos se desenvolvem sob seu olhar. Já na adaptação brasileira, a catedral se destaca como o edifício mais alto da cidade, servindo como pano de fundo para as comemorações e apresentações (Figura 1). Enedino e Bulhões (2013, p. 105) defendem que tanto a praça da catedral quanto a arquitetura da catedral dialogam com a obra de Victor Hugo, estabelecendo um “dialogismo”⁸ implícito no plano do conteúdo.

É interessante destacar que a catedral é ressignificada para os personagens no cor-deal brasileiro. Na obra de Victor Hugo, Esmeralda está à beira do pelourinho perto de completar sua sentença, acusada injustamente de praticar bruxaria e de ter matado o capitão da guarda, Phoebus. O cavaleiro, longe de estar morto, assiste à cerimônia de uma das casas da praça após ter se recuperado da facada que, na verdade, havia sido desferida pelo arquidiácono. Já à beira da forca, Quasímodo ressurge surpreendendo a todos, capturando a cigana e declarando em meio a toda a multidão o pedido de asilo na catedral de Notre-Dame. Assim, Esmeralda estava protegida enquanto permanecesse sob os muros da catedral, e livre, temporariamente, de sua sentença. Já na adaptação brasileira, o cenário protetor da catedral cede espaço a um ambiente opressor. Na narrativa, Esmeralda é raptada pelo Padre-Mal, que a retira de seu próprio julgamento, levando-a para a catedral. Com isso, desta vez Esmeralda é trancafiada, e a catedral se transforma em prisão, e não mais em abrigo:

⁸ No sentido bakhtiniano.

Por uma porta secreta
Adentraram a Catedral.
O Padre-Mal, sem disfarce,
Era agora o maioral,
Trancafou Esmeralda
No salão paroquial.

Esmeralda tira a venda
Sem saber onde ela estava,
Batia forte na porta,
Porém, ninguém a escutava.
Sozinha naquela sala,
De vez em quando chorava
(Sá, 2019, p. 41).

A respeito do Padre-Mal, enquanto no romance Claude Frollo tem na catedral o seu lar – o personagem habita em um de seus cômodos –, na adaptação, por sua vez, há uma ressignificação dos espaços sagrados. No cordel, Padre-Mal mora em um edifício ao lado da igreja, mantendo a sacralidade do ambiente religioso, um lugar livre da maldade que perpassa o personagem.

Na obra adaptada, há um deslocamento do papel de personagem principal da catedral, o que já fica evidenciado no título e nos acontecimentos da história, assim como em outras adaptações cinematográficas⁹ ou em quadrinhos.¹⁰ É o Corcunda que guia a narrativa e em seu entorno se desenvolvem os principais acontecimentos, ele se torna, então, personagem central e principal na história.

Também é possível observar que, por se tratar de uma adaptação juvenil, assim como a clássica adaptação em animação da Disney, o final da narrativa foi readaptado: nesta obra analisada, os personagens principais não morrem tragicamente. Na adaptação, o mal é devidamente punido, o padre (Claude Frollo) acaba sendo preso e a justiça é feita. Esmeralda consegue fugir e não é enforcada. Quasimodo (Quasímodo) segue sua missão enquanto sineiro da igreja, não se entregando à morte como no trágico desfecho do romance.

A respeito de Quasimodo, e considerando o papel relevante da modalidade espacial em Elleström como uma característica fundamental da mídia, é importante destacar que, tanto na mídia fonte, quanto na mídia de destino, os sinos da catedral têm um papel essencial na construção da narrativa. Na obra hugoana, Quasímodo se dedica aos sinos da igreja com grande paixão, já que “[...] eram as únicas vozes que ele ainda podia ouvir” (Hugo, 2015, p. 196), chegando até mesmo a lhes dar nomes – seu favorito era Marie, seguido pela irmã Jacqueline. Mesmo sendo a causa de sua surdez, os sinos eram “o que ele mais apreciava no edifício maternal, despertando sua alma que abria então as pobres asas, tão miseramente

⁹ Como observado nas adaptações fílmicas de Peter Medak (1997) e William Dieterle (1939), além da própria animação da Disney (1996); mesmo que esta confira um destaque à catedral, ela não é seu personagem principal.

¹⁰ Como verificado na adaptação para quadrinhos da Companhia das Letrinhas (1998), a adaptação em quadrinhos dos grandes clássicos da literatura francesa do Le Monde, publicada pela Glénat (2016), com sua versão publicada no Brasil pela editora Del Prado e traduzida por Caroline Chang em 2010, e a mais recente adaptação para quadrinhos de Lillo Parra, Samuel Bono e Marcelo Pitel, publicada pela editora Pincipis (2021), na qual a catedral mal aparece.

encolhidas nessa caverna, o que podia ainda trazer a ele alguma felicidade [...]. Amava-os, acarinhava-os, falava-lhes e os compreendia” (Hugo, 2015, p. 196).

No cordel, os sinos, como um elemento frequentemente associado à catedral, desempenham um papel importante para o desfecho do personagem principal. Ao final da história, pode-se dizer que há uma resignificação do nome do Corcunda a partir de seu papel enquanto sineiro da igreja. Na tentativa de fuga daqueles que queriam lhe prender e do Padre-Mal, Esmeralda grita pelo Corcunda e o chama apenas de Quasi. A segunda parte de seu nome, o adjetivo “mudo”, acaba sendo abafada pela chegada da multidão. Esse acontecimento marca uma transformação metafórica significativa no personagem: após a ida de sua amada, Esmeralda, o Corcunda se resigna em sua missão: tocar os sinos da igreja. Mesmo mudo, o personagem encontra uma outra maneira de se comunicar com os outros, ele é aquele que grita para toda a cidade, através dos sinos da catedral – daquela que havia sido seu abrigo e lar desde então. Assim, Quasimodo é apenas Quasi, um quase mudo, já que os sinos representam seu modo de “falar” com toda a cidade. Nesta adaptação, não há uma morte trágica, mas sim uma mensagem de esperança e os sinos reforçam a importância desse propósito. Em seus últimos versos, o narrador afirma

Jamais o pobre Corcunda
Galgou deixar seu cantinho.
Santana de Cajazeira
Abastece seu caminho,
Como elo para pedidos,
O norte para o bom ninho;
Recebe todo romeiro,
Dando-lhe muito carinho;
E espera ver seus fiéis
Libertos de tanto espinho!
(Sá, 2019, p. 51).

Estes versos finais do cordel deixam clara a importância da catedral para a cidade e para todos os fiéis que para lá se dirigem em romaria. Através dos sinos, o Corcunda abastece seus caminhos. Metaforicamente, os eventos da narrativa resignificam seu espaço central, a Catedral de Santana da Cajazeira, um local que já não possui mais espinhos, pois o Padre-Mal se encontra preso e Esmeralda foi libertada. Assim, o espaço do cordel, e mais especificamente a Catedral de Santana, para além de um elemento constitutivo e essencial do texto narrativo, significa os aspectos principais do enredo e, como na obra de Victor Hugo, possui um lugar privilegiado. A catedral, mesmo como um personagem secundário, um pano de fundo para as ações performadas no cordel, retém aspectos semióticos que compõem a obra brasileira.

6 Considerações finais

Este artigo abordou os processos adaptativos dos espaços narrativos de *Notre-Dame de Paris* para *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, considerando que, para além de transpor a obra francesa para um outro gênero literário, para o cordel, a adaptação também desloca um dos aspectos principais da narrativa, isto é, a catedral. Não se trata mais da cidade de Paris, de suas

casas medievais, de uma catedral gótica como a catedral de Notre-Dame, mas sim de um cenário tipicamente brasileiro.

Dessa forma, e levando em consideração a constituição das modalidades das mídias e como essas modalidades se comportam no processo de transmidialidade, reconhece-se que a ilustração em xilogravura e a representação em versos da catedral na narrativa – diferentes materialidades que constituem a mídia analisada – são significativas para a apreensão do sentido da história como um todo. Destaca-se a catedral enquanto espaço privilegiado, já que ela possui uma relação simbólica e indissociável com as duas obras, tanto com o romance francês quanto com sua adaptação em cordel.

No que diz respeito à forma como a catedral foi ilustrada (Figura 1, 2 e 3), coloca-se que, para além dos aspectos do tracejado, típicos das xilogravuras dos livretos de cordéis no Brasil, a representação pela ilustração cria uma ambientação da narrativa que sustenta e é sustentada pela leitura dos versos. Por se tratar de uma catedral em estilo barroco, pode-se afirmar que há um reforço da cultura brasileira no que diz respeito aos seus estilos arquitetônicos.

Já em relação à representação da catedral pelos versos do cordel, há uma ressignificação da catedral para cada um dos personagens principais. Para Esmeralda, a catedral é como uma prisão, e não mais um asilo como no romance. Para o Corcunda, a catedral, além de seu lar, é também a sua voz, guiando outros fiéis através de seus sinos. Já a partir do personagem de Padre-Mal, percebe-se uma terceira ressignificação do ambiente, trata-se de uma rosa, uma rosa já sem espinhos, tendo em vista que o vilão foi devidamente punido ao final. Assim, ainda que a modalidade espaçotemporal constitua uma modalidade pré-semiótica, infere-se que sua relevância na obra a situa como um dos aspectos essenciais para a constituição da modalidade semiótica do produto de mídia, interferindo ativamente na apreensão de sentido por parte do leitor no processo de recepção da mídia.

Por fim, conclui-se que a abordagem, no que tange um trabalho de adaptação tão diversificado como *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, não pode ser esgotada apenas neste artigo. Reconhece-se que ainda há muito o que ser trabalhado do ponto de vista adaptativo. O que se propôs é o início de uma discussão, que neste caso focou em apenas um elemento da narrativa, a construção dos espaços, sobretudo da catedral, mas há ainda muitos pontos que podem ser mobilizados acerca da produção cordelista, da mudança de público-alvo e dos desafios de adaptar um clássico como *Notre-Dame de Paris*.

Referências

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. 4. ed. atual. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.

BULHÕES, Ricardo Magalhães; ENEDINO, Wagner Corsino. O Corcunda de Notre-Dame em cordel: carnavalização, performance e teatralidade na literatura popular / O Corcunda de Notre-Dame em cordel: Carnivalization, Performance and Theatricalism in Popular Literature. *Revista Cerrados*, [s. l.], v. 22, n. 35, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14136>. Acesso em: 17 out. 2023.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro; MARQUES, Francisco Cláudio Alves; BULHÕES, Ricardo Magalhães (org.). *Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor*. Campinas: Mercado de Letras, 2020.

GOMES, Paula Souza. *Espaço e literatura: encontros em O Corcunda de Notre-Dame*. In: CICLO DE ESTUDOS DE LINGUAGEM E II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDO DE LINGUAGEM, 9., 2017, Ponta Grossa. *Anais [...]*. Ponta Grossa: Galoá, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/ciel-2017/trabalhos/espaco-e-literatura-encontros-em-o-corcunda-de-notre-dame?lang=pt-br>. Acesso em: 27 nov. 2023.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Edição de Jacques Seebacher. 50. ed. Paris: Le Livre de Poche, 2021.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. Tradução de Jorge Bastos. 6. reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MÉTRICAS – Aprenda 11 maneiras diferentes de escrever um cordel. *Academia Brasileira de Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, 26 jun. 2013. Disponível em: <https://ablc9.wordpress.com/2023/06/26/metricas-aprenda-11-man-eiras-diferentes-de-escrever-um-cordel/>. Acesso em: 16 set. 2024.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012 [2010]. p. 51-73.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. Adaptação narrativa e intermedialidade: *Ligações perigosas*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 33, n. 2, p. 172-194, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40912>. Acesso em: 19 fev. 2024.

SÁ, João Gomes de. *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*. Ilustrações de Cíntia Viana e Murilo Silva. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandrina, 2019.

SILVA, Amanda Muniz da. A trajetória da literatura de cordel no Brasil: das feiras às mídias digitais. *Revista Verbum*, [s. l.], v. 12, n. 2, p. 6-31, 2023. DOI: <https://doi.org/10.23925/2316-3267.2023v12i2p6-31>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/61815>. Acesso em: 23 nov. 2023.