



Ensaaios

FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde.
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
Ces deux fables feront foi,
Car en preuves abonde.

Montra ce qu'il étoit, et lui donna
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un auroit-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Pendant il avint qu'au sortir d'
Ce lion fut pris dans les rets,
Dont ses rugissements ne le pressent
Si fort accourut, et fit tant
Que la maille rongée emporta
Cet excès et longueur de temps
Plus que force ni

FABLES DE LAFONTAINE

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Auroit le rat de ville
Ayant le rat des champs,
D'une façon fort civile,
Lui des vollets d'ortolans,
Un tapis de Turquie
Sur son lit se trouva mis.
Le rat de ville se mit à penser la vie
De ces deux amis.

Le rat de ville fort honnête ;
Le rat de campagne inquit au lénin ;

Le rat de ville dit :
« Parade le suit,
Le rat de campagne, on se retire.
Le rat de campagne aussitôt ;
Le rat de ville nous dit :
« Chevons tout notre rôt.
Le rat de campagne dit le rustique ;
« Demain vous viendrez chez moi.
Le rat de ville n'est pas que je me pi que
Le rat de campagne tous vos festins de rois ;
Le rat de ville rien ne vient m'interrompre
Le rat de campagne mange tout à loisir.
Le rat de ville en donc. Et du plaisir
Le rat de campagne la crainte peut interrompre

2020

**As diferenças entre a mídia
manuscrita e a impressa:
formas dos (proto)contos de fadas
Liombruno de Cirino d'Ancona e
Lionbruno de Vindalino da Spira,
dos anos de 1470**

Ruth B. Bottigheimer¹

1 Professora junto ao Departamento de Inglês da Universidade Pública de Nova York em Stony Brook.

RESUMO: Essa edição especial da *Literartes* é dedicada aos contos de fadas em diferentes mídias. Trago aqui um pequeno relato a respeito de um protoconto de fadas europeu que circulou em duas mídias concorrentes, um manuscrito produzido à mão em 1470 e um livreto impresso feito por máquina em 1476. A mídia manuscrita tinha um alcance limitado em seu público; já o livreto impresso, pertencente a uma tiragem de muitas centenas, precisava incorporar as expectativas de uma população muito maior para ser vendável. Assim, acontece que o mesmo enredo, quando produzido em duas mídias diferentes na década de 1470, conta uma história diferente em relação a Deus, ao dinheiro e às mulheres.

ABSTRACT: This special issue of *Literartes* is devoted to fairy tales in different media. I have contributed the following miniature account of a European proto-fairy tale, which appeared in two competing media, a 1470 hand-produced manuscript and a 1476 machine-made printed booklet. The manuscript medium had a limited reach in its audience; the printed booklet, one of a quondam print run of many hundred, needed to incorporate the expectations of a much larger population in order to be saleable. Thus, it happened that the same plot, when produced in two different media in the 1470s, tells a different story with respect to God, money and women.

Quando um breve romance popular em versos intitulado *Historia di Liombruno* de Cirino d’Ancona² foi copiado para o papel em 1470, seu enredo era o de um protoconto de fadas de ascensão e foi o precursor literário dos contos de fadas de ascensão que Giovan Francesco Straparola comporia e publicaria oitenta anos depois em Veneza³. Seu enredo inclui um menino miseravelmente pobre que é magicamente transportado para a corte de uma bela princesa, onde é preparado para ser seu consorte, vive muitas aventuras e, ao final, alcança felicidade aqui na terra⁴. No manuscrito de 1470⁵, *uno grande dimonio* dá dinheiro e um precioso suprimento de peixe a um pobre pescador em troca de seu filho de quase sete anos⁶. Mas o garoto afasta o demônio fazendo o sinal da cruz. Então uma mulher-pássaro em forma de águia o leva em suas costas para um castelo distante, onde se transforma em uma bela princesa de dez anos chamada Aquilina, que o agradece e o toma a seus serviços. Por oito anos, até completar quinze anos, Liombruno estuda habilidades cortesãs, ao que a princesa Aquilina, incitada por um desejo físico, solicita o seu amor.

Eventualmente, Liombruno sente falta de seus familiares e deseja visitá-los. A princesa Aquilina concede a permissão, mas exige que ele volte no prazo de um ano e que não fale dela. A fim de fornecer-lhe tudo o que ele precisasse, ela também lhe entrega um anel mágico.

2 Cirino, que alegadamente veio do outrora grandioso porto adriático de Ancona, também compôs uma narrativa ainda mais curta, intitulada *Historia d’un me[r]cadante Pisano* (“História de um Comerciante Pisano”).

3 O *Lai de Lanval*, de 1170, escrito por Marie de France, é o inegável progenitor do *Liombruno* de Cirino. O grande número de motivos e tropos compartilhados nos mostra que Cirino conhecia o *Lai de Lanval*, de Marie de France, e que ele o conhecia muito bem. Ele o teria lido muitas vezes em francês, pois no final do século XV, os lais ainda não haviam sido traduzidos para o italiano, como sugerem as evidências remanescentes. Mas o *Lai de Lanval*, como muitos romances medievais cujos protagonistas românticos são figuras reais, é o antecessor narrativo dos contos de fadas de ascensão, e não dos de restauração, uma distinção importante.

4 Esse mesmo enredo é encontrado no conto “O Rei da Montanha de Ouro”, dos Grimm.

5 [Cirino d’Ancona], MS Antonelli 521, em *Eu Novellieri Italiani* (2002) 303-339.

6 Ou seja, ainda não confirmado como membro da igreja.

Liombruno leva presentes caros para sua pobre família e descobre que o Rei de Granada ofereceu a sua filha em casamento ao vencedor de um torneio. Usando o anel mágico que Aquilina lhe dera, Liombruno adquire um belo cavalo, cavalga para Granada e vence o torneio, mas é desafiado pelos barões sarracenos, que duvidam de sua elegibilidade e o enganam, levando-o a quebrar a proibição de Aquilina ao vangloriar-se de sua beleza, ao que eles exigem vê-la. Aquilina é obrigada a aparecer, mas pune a desobediência do amado, abandonando-o e removendo os poderes mágicos do anel. Mais tarde, sozinho em uma floresta, Liombruno encontra dois ladrões perigosos; assim termina a primeira parte.

A segunda parte começa com um resumo da primeira, e continua no momento em que os ladrões estão lutando pela divisão de alguns bens que eles haviam roubado: um manto que torna seu portador invisível, botas que permitem deslocamentos magicamente instantâneos e moedas de ouro. Cirino escreve que Liombruno se dirige aos ladrões em latim e eles lhe pedem para que os ajude a resolver aquela disputa. Em resposta, ele calça as botas e se reveste com o manto e, invisível, pega as moedas de ouro e desaparece. Enfurecidos por perderem tudo, culpando uns aos outros, eles lutam e matam uns aos outros.

A busca de Liombruno por Aquilina começa em uma pousada, onde comerciantes lhe contam sobre um lugar tão distante que só o vento sabe sua localização. Um deles fala sobre um idoso eremita, a quem os ventos retornam à noite. Usando as botas mágicas, Liombruno rapidamente encontra o eremita, que escuta sua história e permite que ele, com a ajuda de um dos ventos, vá visitar a montanha em que Aquilina vive. Liombruno chega ao local, mata os seis dragões guardiões e encontra Aquilina sentada à mesa, fazendo uma refeição. Usando o manto da invisibilidade, ele começa a comer de seu prato, deixando-a atônita à medida em que a comida vai desaparecendo na frente dela.

Quando a princesa Aquilina suspira e começa a rezar, pedindo a Deus que proteja seu amado Liombruno, ele coloca o ex-anel mágico diante dela, surpreendendo-a ainda mais. Ela vai para o quarto e deita-se na cama. Liombruno, ainda invisível, deita-se na cama ao seu lado, ao que ela reage com desespero. Depois de retirar a capa que o

encobria, ela pergunta como ele a encontrou e diz que o amado “ateou fogo em seu coração”. Ela se reconcilia com Liombruno, reconhece a tristeza que sentiu com sua ausência e eles “fazem as pazes do amor”.

As linhas finais da história reiteram, em linguagem cortesã, o regozijo físico de Aquilina e Liombruno por estarem juntos novamente. A narrativa termina com a declaração de que a história foi enfeitada para “vossa honra” (*questa storia è fornita al vostro onore*).

Ancona, uma cidade de comerciantes, demonstrava, em menor escala que Veneza, o mesmo progresso econômico que na década de 1550 promoveu o desenvolvimento dos contos de fadas de ascensão de Straparola⁷. A economia de manufatura e comércio de Ancona, como a de Veneza, dependia de pagamentos em dinheiro. Nesse sentido, as condições propiciadas por esse cenário serviram de base para o surgimento de narrativas sobre a repentina ascensão social e econômica de pessoas pobres. Um investimento magicamente bem-sucedido pode, por mais improvável que seja, levar ao enriquecimento. Esse tipo de conto de fadas, de realização de desejos, aqui exemplificado pelo protoconto de fadas de Cirino, *Liombruno*, faz uso de um casamento mediado por magia com um membro da realeza para escapar da pobreza. Assim, cria-se uma ponte sobre o abismo econômico e social advindo dos tempos medievais, suscitando as esperanças da aurora da modernidade: temos um *gran dimonio* maligno que fornece riquezas para o pai do herói, uma mulher-águia mágica que aparece do nada e um aprendiz de cortesão de oito anos, elementos medievais utilizados para embasar a união de um herói com uma princesa e para justificar o banimento do herói por violar uma proibição. Na sequência, porém, temos uma inovação literária, uma nova reviravolta (o herói adquire um manto da invisibilidade e botas de sete léguas), representada pelo roubo de pilhas de moedas de ouro, seguida de uma demanda medieval tradicional e

7 Para a criação de contos de fadas de ascensão, ver *Fairy Godfather: Straparola, Veneza and the Fairy Tale Tradition* (University of Pennsylvania Press, 2002) e sobre o desenvolvimento da magia nos contos de fadas a partir da prática e da crença em magia, ver *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (Palgrave Macmillan, 2014), ambos referenciados ao final.

a final reconciliação marcada pela alegria física. A feliz união do herói e da heroína e a alegria perene acontecem aqui na Terra, uma característica comum entre os contos de fadas de ascensão e de restauração. Ancona e Veneza eram habitadas pelo mesmo tipo de leitor, pessoas envolvidas com o trabalho artesanal, industrial e mercantilista, o que sugere que as condições econômicas propiciadas por um sistema monetário proporcionaram o surgimento desse protoconto de fadas de ascensão, o que também explica a origem dos contos de fadas de ascensão de Straparola, oitenta anos depois.

Vamos fazer uma pausa e considerar a *performance* da narrativa e as marcas do registro oral mantidas pela mídia manuscrita de *Liombruno*. O “m” em *Liombruno* sugere a performance oral do manuscrito, visto que o “n” de “Lion” (leão) é proferido como o “m” ao preceder a bilabial “b” de “Bruno”, uma regra da língua falada que não precisaria ser representada na escrita. Apesar de a ambientação do registro manuscrito de *Liombruno* de Cirino apontar para um mundo cortês localizado em espaços remotos e longínquos (o topo da montanha, a floresta, Granada), sua *personae dramatis* inclui as pessoas pobres conhecidas por uma audiência urbana do século XV⁸. Eles reconheceriam e talvez até se identificariam com um pescador empobrecido. Talvez a capacidade de se identificar com personagens tão familiares aumentaria o prazer de conhecer as aventuras de um herói mal nascido. Conhecendo as antigas práticas de formação familiar pré-Contrarreforma, o protoconto de fadas de ascensão de Cirino também não faz menção ao casamento, outra situação habitual para os ouvintes de uma época em que a união entre um homem e uma mulher era reconhecida como legítima tão somente pela simples concordância entre ambas as partes. Embora seja impensável para os leitores de contos de fadas do século XXI que uma princesa como Aquilina se relacione sexualmente sem o consentimento do clero, isso era algo rotineiro para a audiência do século XV de Cirino, composta por artesãos urbanos, aprendizes e lojistas, bem como por cidadãos socioeconomicamente medianos.

8 Nessa discussão está presumida, mas omitida, a referência à considerável literatura secundária que diz respeito à *cantastorie* e à *contastorie* italianas dos séculos XV e XVI.

O mundo e as mundividências do século XV contidos no texto de Cirino também emergem da presença indiscriminada de figuras como anjos e dragões. Anjos eram onipresentes na decoração das igrejas; os dragões eram bem conhecidos através dos romances populares. Mas em uma época em que a verossimilhança era exigida nas ficções de romance, a magia precisava de explicação. Portanto, Cirino explica o funcionamento do anel mágico de Liombruno, do manto de invisibilidade e do equivalente a uma bota de sete léguas. Em 1470, esses elementos ainda não eram rotineiros em histórias populares.

A estrutura em duas partes de *Liombruno* de Cirino confirma sua destinação para a performance pública. A primeira parte termina em suspense, com Liombruno temendo por sua vida. A segunda parte começa daí. A divisão pressupõe um intervalo que poderia durar: alguns minutos (para o contador ou cantor de histórias para arrecadar dinheiro, tal como os artistas de rua contemporâneos ainda o fazem); vários minutos (para os ouvintes conversarem sobre os acontecimentos do dia); um período maior (para uma refeição); ou até mesmo um dia inteiro, já que a segunda parte convenientemente começa com um resumo da primeira⁹.

Sabe-se que Cirino compôs apenas um outro trabalho, *Un Me[r]cadante pisano*, que sobrevive em uma única cópia impressa em Bolonha em 1490. A obra teria sido composta diretamente para a mídia impressa? O conteúdo da mídia impressa refletiria expectativas medievais ou esperanças modernas? Seus marcadores textuais remeteriam ao passado, para o final da Idade Média, ou para o futuro, para o início da modernidade? O fato de Cirino ter colocado outra obra de literatura popular no papel nos sugere que ele tentou ganhar dinheiro escrevendo. E isso, por sua vez, direciona a nossa atenção para o mercado das mídias, contrastando a escrita de uma história em

9 Existiam dois modos de comercialização de manuscritos populares em cidades como Alepo, Damasco e Cairo nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, antes do advento das prensas de impressão: um deles atendia aos compradores que os adquiriam para o seu próprio uso, e o segundo para compradores que alugavam um manuscrito para leituras públicas. O preço dos empréstimos e das compras é desconhecido.

papel ou pergaminho com a impressão dessa mesma história. O que subjaz a essa variação de mídias é uma ampliação em termos de alcance: de uma pequena audiência (manuscrito) para o grande mercado da impressão. Essa mudança teve consequências visíveis e fascinantes. A composição de *Liombruno* de Cirino custou-lhe o preço de algumas folhas de papel, tinta para sua pena e talvez a própria pena. Talvez ele já possuísse a faca necessária para apontar a pena. Os custos para a cópia escribal seriam os mesmos, maiores para produções mais elitizadas e ilustradas feitas em velino¹⁰. A produção escribal em massa, por outro lado, exigia um leitor (*lector*) e tantos escribas quanto fosse o necessário para produzir o número desejado de cópias. O mercado de impressão de títulos de literatura popular (caso de *Lionbruno* de Vindalino da Spira) exigia a mesma quantidade de papel e tinta por cópia, um tipógrafo que colocasse os tipos individuais em uma forma simples, um assistente que não precisava ser alfabetizado para tirar cada folha impressa da prensa e pendurá-la até secar, e o custo de uma prensa simples de mão feita em madeira, que era, naqueles dias, uma variação prensas para tecidos. Sabe-se bem que um custo mais baixo para a produção de obras impressas, como *Lionbruno*, possibilitou o barateamento dos livros e, como consequência, expandiu grandemente o potencial do mercado livresco, ocasionando um grande aumento no número de publicações.

O impressor, editor e *publisher* Vindalino da Spira

Na mesma década em que nossa edição de *Liombruno* de Cirino foi copiada, Vindalino da Spira¹¹ montava uma loja em Veneza com o monopólio de cinco anos

10 O velino é um tipo mais refinado de pergaminho, mais fino, liso e acetinado, preparado a partir do couro de vitelo e fetos bovinos.

11 Seu nome de nascença era Wendeln e ele era nativo de Speyer, sudeste da Alemanha, de onde seguiu para Veneza com seu irmão Johann por volta de 1468.

concedido pelo governo municipal para imprimir com tipos móveis. Como muitos outros impressores de incunábulo, Vindalino primeiro imprimiu clássicos em latim e livros relacionados à igreja latina¹². Quando o monopólio de Vindalino expirou, outros editores de impressos entraram no mercado de língua latina e ele foi posto de lado; à época, ele tinha apenas um volume latino ainda em produção, *Sententiae*, de Peter Lombard¹³. O senso comum nos leva a crer que os negócios de Vindalino devem ter passado por graves problemas financeiros. Foi nesse momento que ele se voltou para um livreto de bolso de vinte e quatro páginas intitulado *Lionbruno*, que exigia apenas uma única folha impressa dobrada doze vezes, ou seja, um duodécimo ou in-12 (note-se que o título *Lionbruno* não apresenta o nome do herói com o “m” que sinalizava a assimilação falada de seu “n” para a letra seguinte, o bilabial “b”, como discutido acima).

Acredita-se que as prensas manuais sejam capazes de produzir até mil folhas impressas por dia. Não sabemos se Vindalino produzia mil cópias diárias de seu *Lionbruno*, mas, mesmo se ele imprimisse apenas 500 ou 600 folhas, teria um estoque muito maior de pequenos livros do que poderia ter sido produzido pelos funcionários de um *scriptorium* em um único dia. Com uma única tiragem, o editor de impressos poderia alcançar um público muito maior a um custo muito menor. Muitos dos primeiros impressores modernos editavam seus materiais para atrair o público que desejavam alcançar¹⁴, e isso explica o motivo de Vindalino ter desejado editar o seu texto para que ele fosse vendável para o maior público comprador possível.

12 Nesse período, apenas a Bíblia foi publicada em italiano por Vindalino.

13 Para chegar a essa conclusão, examinei a publicação de impressos listados no WorldCatSearch por data e editores de Veneza.

14 As separatas impressas em língua inglesa dos contos de fadas Mme d’Aulnoy para públicos de elite, comerciantes, artesãos e crianças podem ser citadas como exemplos.

A mudança de mídia e as diferenças textuais entre o manuscrito *Liombruno* de Cirino e o *Lionbruno* impresso de Vindalino¹⁵

O *Lionbruno* impresso mantém a trama e a estrutura de seu antecessor manuscrito. Por outro lado, a história impressa muda sua linguagem de maneira sutil e significativa, alterando atitudes expressas sobre religião, Deus, dinheiro e mulheres.

Em termos religiosos, o *Lionbruno* impresso de Vindalino adaptou o *gran dimonio* pagão de Cirino ao padrão cristão em que o diabo (*diavolo*) substitui o *dimonio*. O diabo já era muito familiar aos leitores cristãos medievais, figura presente nas lendas marianas, histórias em que ele figurava como o maior adversário da Virgem e de todas as pessoas boas.

No mesmo reino cristão, a posição de Deus também muda. No manuscrito, *Liombruno* expressa sua intenção de retornar no prazo de um ano em termos teocêntricos, ou seja, ele o fará “se Deus quiser”. Na versão impressa, porém, a teocentricidade é diminuída, os homens assumem a responsabilidade, e Vindalino tem um *Lionbruno* que afirma que seu retorno no período de um ano “pode ser facilmente feito” (SPINA, 1476, p. 22). O poder divino também diminui diante da magia na versão impressa de Vindalino, quando *Lionbruno* – preparando-se para ir à corte sarracena – agradece a Deus, mas pede ao anel mágico que o equipe para o torneio (*ibid.*, p. 26). Essa mudança da intercessão divina para a assistência mágica revela um passo importante em direção ao componente mágico nos contos de fadas de ascensão, tal como eles aparecem na coleção do século XVI de Straparola.

Invocações cristãs abrem e fecham ambas as partes da versão manuscrita e da versão impressa, igualmente enquadrando a ação do livro. No entanto, um aparente paradoxo emerge: nas páginas do impresso *Lionbruno*, Deus tem menos poderes sobre o mundo, ainda que as evidências retóricas da liturgia e da identidade cristã sejam

15 HARF-LANCNER, 1984, p. 243-261.

maiores. As invocações divinas de abertura e fechamento de ambas as partes são mais longas e detalhadas na versão impressa de Vindalino do que no manuscrito de Cirino. Além disso, Vindalino aumenta o número de vezes em que Deus, Jesus e Maria são nomeados. Até o eremita tem sua observância religiosa aumentada no impresso *Lionbruno*, fazendo o sinal da cruz na ocasião da chegada herói e pedindo proteção a *Christo* e *Maria*, tranquilizando-se ao ouvir Lionbruno declarar sua identidade cristã e clamar pela virgem imaculada.

As intensificações retóricas da identidade cristã na mídia impressa descritas acima são constantes e regulares. As muitas mudanças políticas, religiosas e econômicas ocorridas no final da Idade Média podem ser citadas como possíveis causas. Um esforço consciente para intensificar a identidade cristã diante de um islamismo em expansão no sudeste da Europa é uma delas. Outra pode ser a percepção de um impressor-editor de que a identidade cristã autoconsciente tivesse crescido recentemente entre os ouvintes de performances baseadas em livros e/ou entre os potenciais compradores dos impressos baratos nos quais *Lionbruno* apareceu. Por outro lado, é igualmente possível argumentar o oposto, ou seja, que a retórica cristã estava começando a preencher os espaços vazios deixados por uma abordagem cada vez mais secular da vida cotidiana, o que está bem documentado em estudos históricos do final da Idade Média. O mais provável é que existissem múltiplos níveis de crenças praticadas por indivíduos e pela população como um todo nos anos finais do século XV, e que os interesses comerciais de mercado tenham levado os editores-impressores a apresentarem uma retórica social, política e religiosa de forma cautelosa em suas publicações impressas. A censura à publicação impressa ainda não existia formalmente em um sentido generalizado, mas dentro das duas gerações seguintes ela desempenharia um papel proeminente na impressão popular.

O dinheiro surge como um segundo ponto de contraste entre o manuscrito e o impresso. No manuscrito *Liombruno*, os ladrões da segunda parte brigam por incontáveis *fiorini* (florins) e *dinari* (dinares). Por outro lado, no impresso *Lionbruno*, o herói rouba 3.700 florins, cujo valor à época consistia em 54 grãos de ouro puro por moeda. Esses 3.700 florins equivaliam a quantia principesca, aqui claramente especificada.

A terceira área de mudança do manuscrito para a versão impressa dessa história diz respeito à caracterização da heroína Aquilina. De uma versão para a outra, sua autoridade e autonomia diminuem, uma caracterização que se correlaciona estreitamente com uma mudança literária generalizada que estava ocorrendo nas narrativas breves por toda a Europa Ocidental entre 1450 e 1550¹⁶. Nesse processo, meninas e mulheres foram sendo cada vez mais vulnerabilizadas em contos breves como esse. Em *Liombruno*, a princesa sobrenatural expressa livremente seu desejo físico pelo jovem herói, mas no impresso ela se oferece em casamento discretamente: “Que lhe agrade se tornar meu marido” (*ora te piazia de esser mio marito*). Mais adiante, na versão impressa, Aquilina reage à melancolia de Lionbruno perguntando-lhe de forma submissa o porquê de sua aparente zanga para com ela. Outro exemplo de desvalorização da mulher na passagem da história manuscrita para a impressa emerge da descrição das criadas de Aquilina. No manuscrito, elas são exaltadas por sua beleza sobrenatural, enquanto no impresso sua beleza não é mencionada, deixando Aquilina como o único alvo de desejo masculino. A mudança ressalta sua atratividade como protagonista literária, mas também a diminui ao não apresentá-la como a mais bela em uma comunidade feminina de grande beleza.

No manuscrito de Cirino, Aquilina se sente justificada ao punir Liombruno por sua desobediência e traição, tirando dele suas armas, o corcel e os poderes do anel mágico. O texto impresso de Vindalino, no entanto, edita o caráter de Aquilina, o que resulta em uma protagonista que acusa a si mesma de ter cometido um grande pecado (*gran peccato*) ao castigá-lo. O rebaixamento da heroína na versão impressa se estende à medida em que imputa uma fraqueza física ao seu corpo: em sua tristeza, ela perde a consciência e é levada para a cama. No impresso *Lionbruno*, até a Virgem Maria perde os poderes sobrenaturais que ela exercia nos antigos manuscritos medievais de lendas marianas. No *Lionbruno* impresso em 1476, ela é apenas a mãe de Jesus e não mais uma operadora de milagres.

16 Eu trabalho com essa mudança em seu contexto literário e econômico no artigo “Fertility Control and the Birth of the Modern Fairy Tale Heroine” (*Marvels & Tales*, n. 14, v. 1, p. 64-79).

O manuscrito aparentemente retrógrado do protoconto de fadas *Liombruno* foi transformado no visionário protoconto de fadas *Lionbruno*. Esse processo exemplifica as mudanças fundamentais que marcaram a aurora da mentalidade do mundo moderno em seus primórdios, mundo no qual os primeiros contos de fadas de ascensão ganharam vida. Ao meu ver, a mudança de mídias permitiu (e até provocou) uma alteração na mensagem geral dessa narrativa no que diz respeito à religião, Deus, dinheiro e gênero. Parafraseando Marshall McLuhan, a mídia do século XV, manuscrita ou impressa, condicionou a mensagem da história¹⁷.

Até hoje, continua sendo verdade, no que diz respeito aos contos de fadas, que suas mensagens mudam à medida em que as mídias mudam. O filme *Cinderela*, da Disney, silencia sua heroína ainda mais do que nas versões dos irmãos Grimm, que editaram a mesma história ao longo de cinquenta anos. Um conto de fadas encenado com o humor dúbio das famosas pantomimas natalinas inglesas transmite, necessariamente, uma mensagem diferente do mesmo conto de fadas apresentado em um livro ilustrado para crianças. Esse breve estudo de caso de um protoconto de fadas demonstra como as histórias são sensíveis à mídia que as suportam e como as mudanças de mídia influenciam, sutil ou grosseiramente, sua substância narrativa.

17 McLuhan cunhou a célebre máxima “A mídia (*medium*) é a mensagem”, presente em seu livro de 1967 de título homônimo.

Referências

D'ANCONA, Cirino. “Liombruno”. In MANETTI, Roberta; ZABAGLI, Franco (Ed.). *I Novellieri Italiani*. Rome: Salerno Editrici, 2002 [1470; 1476].

D'ANCONA, Cirino. *Hystoria d'un mecadante pisano*. Bolonha: Bazaliero de' Bazalieri, 1490 [Disponível na Biblioteca Houghton, em Harvard; 8 p., 22 cm].

FRANCE, Marie de. *Lais de Marie de France*. Transc. e anotações de Laurence Harf-Lancner. Ed. de Karl Warnke. Paris: Livre de Poche, 1990 [1170].

HARF-LANCNER, Laurence. *Les Fées au Moyen Âge – Morgane et Mélusine: La Naissance des Fées*. Paris: Champion, 1984.

McLUHAN, Marshall. *The Medium is the Message*. New York: Random House, 1967.

STRAPAROLA, Giovan Francesco. *Le Piacevoli Notti*. Ed. Donato Pirovano. Rome: Salerno Editrice, 2000 [1551; 1553].

SPIRA, Vindalino da. “Lionbruno”. In MANETTI, Roberta; ZABAGLI, Franco (Ed.). *I Novellieri Italiani*. Rome: Salerno Editrici, 2002 [1470; 1476].

Esse ensaio foi elaborado a partir dos estudos listados abaixo; cada um deles apresenta discussões detalhadas de alguns dos assuntos aqui mencionados:

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Cinderella: The People’s Princess”. In LATHEY, Gillian et al (ed.). *Cinderella*. Detroit: Wayne State University Press, 2016, p. 27-51.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Upward and Outward: Fairy Tales and Popular, Print, and Proletarian Culture, 1550-1850.” In *Elore*, n. 17, v. 2. Joensu (Finland): The Finnish Folklore Society, 2010, p. 104-120. Disponível em http://www.elore.fi/arkisto/2_10/bottigheimer_2_10.pdf. ISSN 1456-3010.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Fairy Godfather, Fairy-Tale History, and Fairy-Tale Scholarship: A Response to Dan Ben-Amos, Jan Ziolkowski, and Francisco Vaz da Silva”. In BEN-AMOS, Dan (ed.). *Fairy-Tale Traditions between Orality and Literacy*. Journal of American Folklore, 2010, p. 447-496.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Fertility Control and the Birth of the Modern Fairy Tale Heroine”. In *Marvels & Tales*, n. 14, v. 1, 2010, p. 64-79.