

O “EU FEMININO” EM CHRISTINE DE PIZAN E EM HADEWIJCH D’ANVERS

THE “FEMININE SELF” IN CHRISTINE DE PIZAN AND IN HADEWIJCH D’ANVERS

Dra. Julia Rüthemann³

Tradução: Plantão da Tradução (Mainumi Miranda e Raphael Paixão)

Resumo: O presente artigo é uma tradução da conferência de abertura proferida no VII Seminário de Estudos Medievais na Paraíba. O objetivo principal do artigo é refletir acerca das narrativas alegóricas da Idade Média sobre o amor, escritas em primeira pessoa. Esses textos formam uma família com base em três elementos: a) a narrativa em primeira pessoa, ou seja, uma história contada por um "eu", b) a alegoria, na forma de um sonho, de uma visão ou de uma balada, incluindo o encontro do "eu" com as personificações alegóricas e c) o tema do amor cortês. Para refletir sobre essas narrativas alegóricas do eu, são analisados textos de duas autoras medievais: Christine de Pizan e Hadewijch d’ Anvers. As perguntas norteadoras do texto são as seguintes: Como a relação entre os três elementos é apresentada pelas autoras mulheres? Falando sobre o amor, elas amam com palavras e adotam um discurso em primeira pessoa que remete a uma experiência exemplificativa? Como o "eu" feminino influencia a forma alegórica e a concepção de amor e, de forma inversa, como a forma alegórica e a concepção de amor definem as possibilidades de contar, no feminino, uma história de amor em primeira pessoa? Em outras palavras, em que condições elas podem fazer parte da família de textos e se apresentar como autoras-amantes?

Palavras-chave: Narrativas do Eu, Amor Cortês, Christine de Pizan, Hadewijch d’ Anvers

Abstract: This article is a translation of the opening conference given at the VII Seminário de Estudos Medievais na Paraíba. The main objective of the article is to reflect on the allegorical narratives of the Middle Ages about love, written in the first person. These texts form a family based on three elements: a) the first-person narrative, that is, a story told by an "I", b) the allegory, in the form of a dream, a vision or a ballad, including the encounter of the "I" with the allegorical personifications and c) the theme of courtly love. To reflect on these allegorical narratives of the self, texts by two medieval authors are analyzed: Christine de Pizan and Hadewijch d’ Anvers. The guiding questions of the text are the following: How is the relationship between the three elements presented by the female authors? When speaking about love, do they love with words and adopt a first-person discourse that refers to an exemplary experience? How does the feminine "I" influence the allegorical form and the conception of love and, conversely, how do the allegorical form and the conception of love define the possibilities of telling, in the feminine, a love story in the first person? In other words, under what conditions can they be part of the family of texts and present themselves as author-lovers?

Keywords: Narratives of the Self, Courtly Love, Christine de Pizan, Hadewijch d’ Anvers

1. Narrativas alegóricas em primeira pessoa

³ Doutora em literatura medieval alemã pela Universidade de Potsdam. Pesquisadora do Centre de Recherches Historiques (CRH) da École des hautes études en sciences sociales (EHESS), na França, com bolsa “Feodor Lynen” da Fundação Alexander von Humboldt. E-mail: julia.ruethemann@ehess.fr

O ponto de partida de minhas reflexões é uma família de textos europeus, a saber, narrativas alegóricas sobre o amor, escritas em primeira pessoa. O protótipo dessa família, que serve de modelo em toda a Europa é o *Romance da Rosa* (1235/1280). Outros exemplos incluem *Vida Nova* (1292–1293) de Dante, *Confessio Amantis* (1390) de Gower, *Minnelehre* ("O Ensino do Amor", 1300) de Johann von Konstanz ou ainda *Roman de la Poire* de Tibaut (meados do século XIII). Esses textos formam uma família com base em três elementos: a) a narrativa em primeira pessoa, ou seja, uma história contada por um "eu", b) a alegoria, na forma de um sonho, de uma visão ou de uma balada, incluindo o encontro do "eu" com as personificações alegóricas e c) o tema do amor cortês.

Tal como nos exemplos citados, a maioria dos membros dessa família retrata uma experiência amorosa representativa do ponto de vista de um "eu" masculino. Esse "eu" relata seu anseio por uma dama — anseio que lhe permite adquirir conhecimento sobre o amor e, ao mesmo tempo, autoridade enquanto autor: ele encontra personificações alegóricas — em particular o Deus do Amor, a *Dame Amour* ou o Cupido — que lhe transmitem um conhecimento universal sobre o amor, mas também um *savoir-faire* discursivo. Neste contexto, amar ou experimentar o amor significa, sobretudo, compor versos e moldar uma experiência e um conhecimento do amor que não é novidade, mas que, ao contrário, confirma o sentido universal do amor (...). A experiência do "eu" tem, portanto, uma dimensão exemplificativa — como a própria representação do "eu" (Philipowski, 2017, p. 409).

Enquanto lugar de uma experiência, o "eu" detém uma dimensão singular e temporal, mas, linguisticamente falando, a primeira pessoa é basicamente uma posição discursiva sem referência individual, uma posição que qualquer um pode adotar em um diálogo (Spearing: 2012, p. 13-14). Nesse sentido, esses textos relatam uma experiência exemplificativa e estão abertos à apropriação por todos que adotam esse "eu", abertos a todos que querem aprender o que é o amor com a ajuda da experiência narrada e abertos a todos que querem aderir a essa tradição literária (Philipowski, 2017, p. 328).

Mas até que ponto esse "eu" está realmente aberto a todos? Se todos que amam podem se apropriar desse "eu" exemplificativo, as mulheres também podem dizer "eu" como os autores homens e descrever uma experiência amorosa exemplificativa e representativa? Aqui não é possível expor em detalhes, mas a relação entre os elementos da família de textos — o "eu", a alegoria e o amor — mostra uma certa sistematicidade parcialmente determinada pelas relações de gênero. O autor-amante deseja e corteja a dama, que, na história, pode participar da criação do texto (Huot, 1987, p. 192) sem, com isso, figurar como sua autora. Além disso,

ela é potencialmente confundida com a alegoria que não apenas inspira e empodera o poeta, mas com quem ele busca se identificar.

Como a relação entre os três elementos é apresentada pelas autoras mulheres? Falando sobre o amor, elas amam com palavras e adotam um discurso em primeira pessoa que remete a uma experiência exemplificativa? Como o "eu" feminino influencia a forma alegórica e a concepção de amor e, de forma inversa, como a forma alegórica e a concepção de amor definem as possibilidades de contar, no feminino, uma história de amor em primeira pessoa? Em outras palavras, em que condições elas podem fazer parte da família de textos e se apresentar como autoras-amantes?

2. Christine de Pizan

Christine de Pizan presta-se bem a esta investigação, porque assume abertamente uma posição quanto às declarações misóginas do carro-chefe da família de textos que estudamos, o *Romance da Rosa*, e porque se refere claramente a Guillaume de Machaut (1300–1377), que escreveu vários poemas pertencentes a essa mesma família de textos. Christine compôs textos em primeira pessoa sobre uma ampla variedade de temas. Mesmo que esses textos deem voz a um "eu" feminino e que neles sejam feitas ou relatadas referências e experiências autobiográficas, eles testemunham uma relação específica e tensa com o amor. Isso se manifesta através da relação distanciada entre o "eu" e o amor e de um uso muito particular da alegoria nesses casos. Ao passo que, para seus colegas do gênero masculino, o eu-autor está envolvido na história e aparece como um amante ativo, buscando cortejar sua amada através do texto, Christine, de acordo com Walters, "experimenta um conflito ao adotar a primeira pessoa característica da tradição lírica em que o falante geralmente desejava amor" (Walters, 1994, p. 45). De acordo com Brownlee, no entanto, Christine consegue desenvolver uma voz como autora, uma "articulação poética do eu lírico de uma experiência amorosa em primeira pessoa", notadamente com a ajuda de uma "voz erudita", expressão de sua autoridade (Brownlee, 1992, p. 234-235). Christine utiliza, portanto, a forma literária que a família de textos disponibiliza, mas o faz à sua maneira.

Em *Epistre au Dieu d'Amours* (1399), por exemplo, em que se posiciona acerca do *Romance da Rosa*, Christine, ainda segundo Kevin Brownlee, não participa da trama alegórica, como o fazem seus homólogos masculinos, enquanto eu-protagonista, mas fala, de certa maneira, através de Cupido (Brownlee, 1992, p. 236). Ausente da história, o "eu" feminino parece inteiramente absorvido pela alegoria para desenvolver uma voz feminina na

primeira pessoa. Em *Dit de la Rose*, Christine transforma "o significado figurativo da rosa. E, nesse novo contexto, a voz de uma autora é possível dentro do sistema discursivo cortês, falando nem como amada, nem como amante" (Brownlee, 1992, p. 245). Na primeira parte, Christine está presente apenas como testemunha, enquanto na segunda parte, ela é apresentada como uma personagem envolvida na história. Ela é a protegida da Castidade a quem a Lealdade pede em um sonho, por ordem de Cupido, para fundar e difundir a Ordem da Rosa. Brownlee vê isso como uma expressão da autoridade de Christine (Brownlee, 1992, p. 247). Em *Le Livre Des Epistres du Débat Sus Le Rommant de la Rose*, ela se representa, de acordo com Brownlee, como uma "erudita publicamente aceita" (Brownlee, 1992, p. 252), desempenhando um papel central no debate:

“[Ela] amplia significativamente o papel da ‘dama’ interlocutora, em termos de modelos literários vernaculares preexistentes. [...] A Christine interlocutora funciona exclusivamente como leitora e escritora; ela não é de forma alguma um objeto de amor. Além disso, ela é a figura autora em termos da coleção de cartas considerada como um todo” (Brownlee, 1992, p. 252-253).

É notável o distanciamento do papel de amante em favor do de autora que, ao mesmo tempo, abre novas possibilidades de escrita a partir da posição da alegoria. Christine procede de maneira semelhante quando explora outros papéis literários femininos convencionais, notadamente o da viúva, para “se instalar nas fileiras dos escritores profissionais” (Altmann, 1995, p. 332) — ela evoca o tema do amor, mantendo-se à distância.

Para ilustrar mais em detalhe a maneira pela qual Christine deliberadamente organiza os elementos de nossa família de textos, tomemos o exemplo do livro *Le Débat de deux amans* (1400), um texto que está próximo, não apenas na substância, mas também na forma, do *Jugement dou Roy de Behaingne* de Machaut (anterior a 1340) (Altmann; Palmer, 2006, p. 252; Altmann; Palmer, 2000; Tabard, 2012). Nesses dois textos, o "eu" se torna testemunha de um debate entre duas pessoas tocadas pelo amor. Apesar de sua proximidade, os textos diferem na função do "eu", na sua relação com o tema do amor — e no papel que a alegoria desempenha. Machaut se apresenta como um amante em uma missão amorosa. Um dia, ele se esconde entre as folhas das árvores e ouve uma conversa entre uma dama e um homem que sofrem por amor. Como não sabem decidir quem sofre mais, o "eu" oculto se mostra e lhes propõe que o Rei da Boêmia seja seu juiz. Ele os leva para o castelo de Durbuy, onde se estabelece um tribunal composto pelo rei e por várias personificações, incluindo o Amor, a Lealdade, a Juventude e a Razão, que o ajudam a proferir um julgamento.

A situação é diferente no livro *Le Débat de deux amans* de Christine. De acordo com Altmann/Palmer, neste texto o eu-narrador é uma “figura de mulher-poeta facilmente identificável com Christine, a escritora” (Altmann;Palmer, 2006, p. 253) que, durante uma reunião mundana, se entrega a reflexões enquanto pensa na morte de seu amado (*Debate*, v. 145–61).

... je n'aray jamais,
C'est chose voire,
Plaisir joyeux au monde, ains aré noire
Pensée adés pour la dure memoire
De cil que je portē en ma memoire
(*Débat*, v. 147–151)

(...Nunca terei, / Na verdade / Nenhum feliz prazer neste mundo; pelo contrário, terei /Sempre pensamentos sombrios por causa da lembrança dolorosa / Do homem que carrego em minha memória...)

Ela acaba conversando com um cavaleiro cuja mágoa de amor ela imediatamente percebe. Um escudeiro, ao contrário, cheio de alegria por seu sentimento amoroso, junta-se a eles com o desejo de conversar de forma mais geral sobre o amor. A narradora então convida mais duas ouvintes para o debate e permanece presente, mas sem participar:

Mais par mon los une dame appellasmes
Avecques nous qui het mesdis et blasmes;
Encore avec pour le mieulx y menasmes
Une bourgeoise
(*Débat*, v. 385–388)

("Mas, por recomendação minha, convocamos para nos acompanhar / Uma dama que odeia fofocas maliciosas e ações desonrosas; / Além disso, para arrematar, levamos conosco / Uma mulher da cidade.")

Se esta última também se abstém do debate, a primeira entra na discussão entre os dois homens, questionando o sofrimento do cavaleiro. Segundo ela, esse sofrimento representa apenas uma estratégia retórica,

Mais c'est un compte
Assez commun, que aux femes on racompte
Pour leur donner a croire
(*Débat*, v. 936–938)

("Uma história comum, contada às mulheres / Para persuadi-las").

Essa dama é uma personagem interessante. Sua fala é totalmente ignorada pelos dois homens (Delale: 2017), o que põe em questão a cortesia dos homens, mas também levanta a

dúvida sobre sua própria função e até mesmo sobre sua natureza. Na verdade, com quem ela fala ou quem a ouve? Ela fala com Christine ou com o público? O fato de seu discurso não ser comentado por esses homens, mas de ela, por sua vez, qualificar os discursos deles como pura retórica, como narrativa, poderia lhe conferir uma função poetológica, sublinhada por sua referência à alegoria da Razão presente no *Romance da Rosa*:

Bien en parla le Rommant de la Rose
 A grant proces, et auques ainsi glose
 Ycelle amour, com vous avez desclose
 En ceste place,
 Ou chapitre Raison, qui moult menace,
 Le fol amant, qui tel amour enlace,
 Et trop bien dit que pou vault et tost passe
 La plus grant joye
 (Débat, v. 961–967)

("O Romance da Rosa falou muito bem sobre isso/ Longamente, e também comenta/ Este amor, como descrito por vocês / Neste lugar, / Quando a Razão, que é muito ameaçadora, /Dá uma lição no amante tolo que se apodera desse amor, / E lhe diz que mesmo a maior alegria / Desse tipo de amor /Não vale grande coisa e passa rapidamente.")

De acordo com Altmann, essa referência não é sem ironia:

"Adotando a voz da razão, ela elogia a "Dame Raison" do *Romance da Rosa* [...], uma bela ironia diante da grande ofensiva de Christine [...] contra esse trabalho [...]. [...] Sua reflexão é, na verdade, a joia de uma *narrativa em abismo* da própria posição de Christine sobre o amor, uma vez que emerge de seu corpus como um todo" (Altmann, 1998, p. 82).

Essa dama faz parte da história, mas parece, ao mesmo tempo, um pouco deslocada, transgredindo o palco do debate. Ao defender os argumentos de *Dame Raison*, ela pôde repercutir a posição de Christine, sem que esta precisasse se envolver no debate. Assim, é possível situar essa enigmática senhora na fronteira entre a história e a escrita dessa história, como personagem de duplo sentido, talvez parcialmente alegórica sob esse aspecto. Através dessa mulher, Christine encontra uma maneira de participar do debate e do enredo sem adotar nem o papel da amada, nem o da alegoria — papéis normalmente atribuídos à mulher em narrativas cortesias em primeira pessoa —, mas o da autora, que controla a narrativa.

No que diz respeito à alegoria, o texto de Christine mostra outra diferença significativa em relação ao texto de Machaut. Se em Machaut o julgamento do rei é pronunciado perante um tribunal alegórico, composto por várias alegorias que expressam seu ponto de vista e fazem parte da trama, Christine não inclui cena de julgamento ou de alegoria

na história. Em outras palavras, a alegoria não ganha vida no debate ou na formação do juízo — ao contrário do que ocorre na obra de Machaut. Pode-se questionar se essa mulher, que em sua fala dá sua opinião, defende a razão e julga os discursos dos homens, reflete uma espécie de julgamento da autora que, à primeira vista, ela transmite inteiramente, com seu texto, apenas a seu patrono e protetor, o duque de Orleans.

Entre seus colegas do sexo masculino, o eu-autor está envolvido na história ou aparece como um amante ativo, buscando cortejar sua dama através do texto. Da mesma forma, um maior envolvimento do "eu" no amor, mas também na história — como evidenciado pela ligação do "eu" à corte do Rei da Boêmia — toma forma em Machaut. Christine permanece mais alusiva ao seu próprio papel e, em vez de conceber um tribunal alegórico, limita-se a deixar a enigmática mulher intervir. Da mesma forma, enquanto Machaut assume abertamente seu papel de poeta (Altmann/Palmer: 2006, p. 16), Christine escolhe os topos da humildade e é convidada a escrever um texto a partir dos acontecimentos:

Si vous prions, puis que tant vous souvient
De notre bien, que vous, a qui avient
Et bien et bel faire dis [...]
Faciés un dit du fait et de l'espace
De no debat [...]
(Débat, v. 1985–1991).

("Pedimos-lhe, porque você está tão preocupada / Com nosso bem-estar, que você, que está acostumada / A compor boas e belas histórias [...] / Crie uma história a partir do conteúdo e do escopo / Do nosso debate.")

Adont respons : 'Je ne suis pas maistresse
De faire dis ; non pour tant, sans parece
Je le feray, pour la haulte noblece
Du bon vaillant
Prince royal, qui nul temps n'est faillant
De bien juger [...].'
(Débat, v. 1993–1998)

("Eu então respondi: 'não sou especialista / Em escrever contos; no entanto, não vou tardar/ A empreendê-lo, em razão da grande nobreza / Do digno / Príncipe Real, que nunca deixa/ De julgar de forma justa [...]'.")

Christine de Pizan se apropria do conto alegórico de si própria, mas busca novas formas de se apresentar como autora quando se trata de histórias de amor. Uma maneira de Christine desenvolver seu papel como autora nos textos sobre o amor é falar, de certa forma, a partir da posição da alegoria, abrindo essa posição e utilizando-a de maneira diferente, colocando o "eu" em segundo plano. Em outros casos, o "eu" pode estar presente, mas conta a história de amor dos outros e incorpora apenas alusões à alegoria.

Por outro lado, Christine vincula a alegoria intimamente à sua experiência pessoal e à narrativa em primeira pessoa, especialmente quando evoca sua própria trajetória intelectual e literária. Isso implica a presença de outras alegorias além da do amor. Em *Le livre du chemin de long estude* (1402/03) Christine é acompanhada por Sibylle de Cumes em uma viagem pelas esferas cósmicas e alegóricas no caminho dos eruditos, onde encontram a Sapiência, a Sabedoria, a Nobreza, o Cavalheirismo, a Riqueza e a Razão, que a instruem. No livro *A Cidade das Damas* (1404/05), Christine é ajudada por três virtudes — Razão, Retidão e Justiça — a construir a cidade das damas, um lugar para dar refúgio a mulheres famosas e honradas. *L'Avision Christine* (1405) descreve o sonho de Christine através de uma fantasia alegórica onde ela encontra cinco alegorias principais: Caos, Natureza, França, Opinião e Filosofia. França e Filosofia contam a ela suas histórias, que ela deve escrever. Na sequência, Christine integra à narrativa sua própria história como escritora.

Poderia a distância de Christine de um "eu" que deseja e que corteja estar relacionada não apenas ao fato de ela se identificar com o papel de viúva por razões autobiográficas, mas também à dificuldade mais geral de escrever uma busca pelo amor a partir da perspectiva feminina? Deve-se notar que mesmo textos escritos por autores que encenam a perspectiva de uma mulher apaixonada, na maioria das vezes, a apresentam como alguém que sofre e se queixa da perda de um ente querido, como em *Fiammetta* (1343–44) de Boccaccio e *Lay de Plour* de Machaut, não como uma mulher que corteja ativamente um homem com seus escritos.

Um "eu" feminino que procura satisfazer os próprios desejos representaria uma transgressão dos limites morais. No discurso cortês, as mulheres são geralmente objeto de amor, potencialmente confundidas com a alegoria que inspira e autoriza os poetas masculinos, em detrimento do *acteur* (ator), palavra antiga para autor. A maneira pela qual Christine utiliza as narrativas alegóricas na primeira pessoa pode, portanto, indicar que o "eu" em nossa família de textos não é uma forma oca, mas carregada de um certo discurso de gênero, que conecta a escrita de um eu-autor a uma agência no amor, agência essa reservada em textos profanos ao "eu" masculino.

3. Hadewijch

Além dessa grande exceção no contexto das histórias de amor cortês, encontramos a combinação dos elementos "narrativa em primeira pessoa", "tema do amor" e "alegoria"

também em uma área em que o "eu" feminino não constitui apenas uma exceção, a saber, nas visões místicas.

Muitas vezes, não são as próprias mulheres místicas que colocam seus textos por escrito, mas confessores ou irmãos espirituais que relatam suas visões. A mística Hadewijch, que parece ter estado ativa em Brabante (região hoje situada entre Bélgica e Países Baixos) em meados do século XIII, é, no entanto, responsável por seus próprios escritos. Ela é a autora de cantigas, cartas e quatorze visões, bem como a chamada *Liste des Parfaits*. Hadewijch provavelmente estava entre as beguinhas, ou seja, mulheres que dedicavam suas vidas a Deus sem pertencer a uma ordem espiritual ou a um mosteiro. Em suas cartas e alguns poemas epistolares, Hadewijch dá pouca indicação de suas condições de vida, mas fica claro que ela deseja transmitir, a partir de seus escritos, um ensinamento que tem um tema acima de tudo: a *Minne*, palavra em holandês medieval para amor.

O "*Livre des visions*" provavelmente foi escrito entre 1236 e 1245, e chega a nós em três manuscritos do século XIV. As quatorze visões relatam a sucessiva e mútua busca de aproximação entre Hadewijch e Deus. A sucessão das visões não segue estritamente o calendário litúrgico como em Isabel de Schönau (1129–1147) ou outros místicos, mas as visões ocorrem durante importantes festivais religiosos. Hadewijch desenvolve a partir da 1ª visão, da ignorante que se assemelha a uma criança, até a mãe do amor, na 13ª visão. Deus se revela através de seu "*anschijn*", sua face, que serve como um espelho para Hadewijch. O que Hadewijch vê nessa face, ela o percebe cada vez mais como uma parte de si mesma, culminando na sua realização na comunhão com Deus (Hofmann, 1998, p. 21-22).

Em sua 13ª visão, Hadewijch vive sua entronização, sinônimo de conhecimento de Deus, expressando uma forma de autorização que ela mesma tematiza na forma de uma eleição, e que a permite transmitir um ensinamento sobre o amor de Deus. Além disso, "sua 'persona' de fala gradualmente realiza uma retórica *imitatio Christi*. Desta forma, a tradução visionária de Hadewijch a coloca em uma posição de autoridade espiritual e literária, geralmente reservada aos *auctores* masculinos" (Zimbalist, 2022, p. 123).

O "eu" de Hadewijch apresenta, assim, uma autoridade e uma exemplaridade junto à sua comunidade — um aspecto compartilhado com os textos cortesês. Ao contrário dos textos de Christine, essa autoridade é criada através de uma experiência de amor que Hadewijch vive e poeticamente relata em suas visões. Além disso, ela testemunha uma ligação direta com a instância de amor, que, na 13ª visão, surge personificada em *Dame Minne*, como a mãe de Deus. O "eu" feminino, portanto, experimenta e expressa o amor, mas, ao mesmo tempo, a referência da alegoria, a própria forma da alegoria, muda — ela assume uma dimensão

religiosa. Antes de retornar a isso, aqui estão alguns trechos para ilustrar essa relação entre o "eu", o amor e a alegoria.

A 13ª visão começa assim: “No domingo anterior ao Pentecostes, antes do amanhecer, fui elevada em espírito e Deus me revelou o Amor que, até aquela hora, sempre me fora oculto.” Hadewijch, então, detalha uma revelação anunciada por um serafim: ela percebe um cântico, assim como um novo céu onde se destaca a face de Deus. Ela possui seis asas, inicialmente fechadas e seladas, “incessantemente voando para dentro” (p. 87), em diferentes níveis que representam as formas de amor, como Hadewijch explica alegoricamente. Ela vê, então, muitos serafins acompanhados por espíritos totalmente devotos ao amor. Hadewijch relata: "E em suas mãos, eles tinham o selo aberto do amor, isto é, a plena fidelidade do amor para com todos. E em suas testas, eles levavam o seu nome” (p. 88). Ela conta como os serafins abrem as asas do meio e as penetram e o preenchem e se regozijam com o canto secreto. A própria Hadewijch passa a participar mais diretamente desses eventos:

"E o serafim, que é o meu e que me havia conduzido, levantou-me, e eu vi imediatamente nos olhos da Face um trono onde *Minne* estava sentada, adornada como uma rainha. A coroa em sua cabeça estava ornada com as grandes obras dos humildes" (p. 88).

Finalmente, ela vê um trono diante do amor:

"O serafim levantou-me e colocou-me em cima; ele disse: ‘Vê, é o Amor que tu percebes no centro da Face da Essência Divina; nenhuma outra criatura teve essa revelação’ [...] ‘Veja aqui por ti mesma todos esses atributos do amor; eles te revelarão mais do que eu. Pois tu, mãe do Amor, descobriste os três modos secretos que vêes na Face do Amor. [...] E em cada um dos três modos, olha para ti mesma e encontra-te a ti mesma’ [...] E quando me contemplei, assim foi" (p. 90).

Na abertura das outras asas, seres aparecem, adornados, cantando e ampliando todas as dimensões: “Os espíritos ornamentados vieram com uma elevada mensagem diante do amor e diante de mim na Face alada” (p. 91). Uma multidão emerge das asas, representando o conhecimento de Deus obtido pelos sete dons que Hadewijch decifra como os sete sinais de amor. Ela evoca um oitavo dom que descreve como o “toque do prazer que afasta tudo o que pertence à razão e faz com que caia, na Unidade, o Amado com a amada” (p. 92).

Hadewijch integra, em seguida, algumas reflexões sobre a dinâmica do amor, especialmente o medo de não conseguir realizar seu desejo, que aumenta ainda mais. Os seres devoradores do amor, e que ainda vivem na reivindicação do amor, não se distinguem, por fim, dela mesma. A união mística toma forma e conduz à expressão linguística de Hadewijch

ao centro de Deus. Diante desta multidão que devora tudo e, mesmo assim, une tudo em um só ser, Hadewijch ergue a voz para clamar pela comunhão de todos. Maria se dirige a ela, anunciando a realização e o acesso ao conhecimento:

“Olha, está tudo pronto. Penetra todas essas maneiras de ser e saboreia, em plenitude, o amor que tu nutriste em humildade, que tu adornaste e guiaste pela razão fiel, que tu submeteste e unificaste pelo teu alto desafio, com a plenitude de tua força. Por ti, e em virtude de teu alto poder, o conhecimento deste céu está aberto para ti” (p. 93).

Hadewijch termina sua visão assim, encontrando-se em um estado que ela descreve pela fórmula "além de espírito":

— E a Face se revelou com tudo o que continha, assim como o Amor em seu esplendor. A Face na qual eu conheci e vi tudo: altura, largura, profundidade. O prazer me envolveu e eu caí no abismo sem fundo. Saí para além do meu espírito, para aquela hora da qual nunca se pode falar”(p. 94).

A narrativa da experiência da união permanece, em parte, indescritível – um topo encontrado na poesia cortesã e nos textos seculares de nossa família de textos, como em *Minnelehre* de Johann de Constance.

Enquanto nos textos cortesões a reciprocidade entre o eu e a alegoria aparece indiretamente — até mesmo escondida, às vezes capturada no tema do sonho, ou sugerida no prólogo —, Hadewijch estabelece muito claramente uma relação de identidade sucessiva entre ela e Deus ou a *Minne*, e a união entre ela e seu amante recebe um lugar mais importante e mais evidente. A ligação entre o “eu” e a alegoria parece mais direta do que entre os autores cortesãos, o que se expressa por uma maior ênfase na experiência da alegoria.

Amar, em Hadewijch, também assume uma forma poética, mas em comparação com os textos cortesões, a ênfase se dá mais intensamente na participação do “eu” na alegoria, no próprio processo de união mística. Heszler acredita que:

“É apenas porque a beguina consegue ler a si mesma no Hohe Lied (Cântico dos Cânticos), porque, como diz Haas, ela não mais ‘interpreta’ o Hohe Lied, mas o ‘experimenta’, que seu discurso é legítimo. Ela mesma se torna uma figura alegórica que aparece acima do sentido literal, ou melhor, o lugar de uma alegorese [...]”

Essa escrita, a partir da perspectiva da alegoria, já é encontrada em Christine, embora a particularidade em Christine seja justamente tentar transcender a alegoria, abrir essa perspectiva enquanto altera a posição do eu-amante.

A 14ª visão fecha a coletânea de Hadewijch e permite que ela, após a *unio mystica*, cumpra a segunda exigência que Deus lhe pede no início, a *imitatio Christi* (Zimbalist: 2022,

pp. 128–130). A visão começa com a expressão de um forte desejo: “Eu estava e ainda estou em um desejo tão intenso e uma fúria tão grande de amor” (p. 95). Em uma longa passagem, Hadewijch se dirige à destinatária de seu livro e evoca retrospectivamente as visões anteriores. Na 14ª visão, que, portanto, tem um caráter recapitulativo, ela extrai a autoridade, de sua relação privilegiada com Deus, para escrever e relatar suas próprias experiências com as leitoras a quem se dirige diretamente:

“Estou me estendendo em demasiado acerca disso, mas é para que tu compreendas em que circunstâncias aconteceram maravilhas tão belas e sobre-humanas e, ainda assim, tão semelhantes à humanidade de Deus. Desde então, permaneci inabalável e agi como Deus (o Cristo), o qual reportava todas as suas obras ao seu Pai, de quem as havia recebido. E tudo o que eu tenho Dele, recebi desta transfiguração e de outras visões” (p. 99).

Hadewijch recebe um novo trono na Visão 14, que se torna a expressão de sua identidade com Deus, novamente expressa pela fórmula “além do espírito”:

“Estar Nele, além de espírito, transcende tudo o que se pode receber Dele e tudo o que Ele pode realizar em Si mesmo. E aqui não somos nada menos do que Ele mesmo. [...] Mas agora eu via: eu havia chegado no lugar que me foi destinado para que eu pudesse prová-Lo como Homem e como Deus. Isso ninguém pode alcançar, a menos que seja Deus e tudo o que é o nosso Amor” (p. 100-101).

Hadewijch consegue narrar uma experiência de amor e adotar a posição do “eu” desejante no triângulo eu-amor-alegoria através do processo de identificação com a alegoria do Amor, que também se transforma.

4. Uma comparação entre as duas autoras

Comparada à Christine, é marcante a implicação do “eu” de Hadewijch na experiência amorosa e no relacionamento com a *Dame Amour*. Se a alegoria remete a uma experiência exemplar, através da qual o “eu” recebe uma forma de conhecimento, sendo autorizado para tal, Christine reserva a conexão do 'eu' com a alegoria para áreas fora do campo do amor. Hadewijch, pelo contrário, é capaz de estabelecer um contato direto com a alegoria do amor e de expressar um desejo amoroso. É justamente a partir dessa posição do “eu” desejante que Hadewijch consegue desenvolver uma subjetividade exemplar e uma "autoridade" no que diz respeito ao amor, enquanto, nas narrativas profanas, isso parece ser reservado para autores homens.

Se as visões das místicas poderiam ser embaraçosas por uma possível pitada de heresia, e muitas vezes exigiam a permissão do clero masculino (mas isso também se aplica aos místicos), dizer “eu” e desejar ativamente soa menos problemático para uma mulher no contexto místico. É claro que a história de amor em Hadewijch acontece em um plano puramente espiritual e, portanto, não entra em conflito com o código de conduta previsto para as mulheres no amor cortês e carnal. De fato, no século XIII, a perspectiva feminina até mesmo dominava a literatura mística visionária, embora fosse geralmente transmitida por uma autoridade masculina (Fraeters, 2004, p. 57).

Fraeters justifica essa especificidade de gênero a partir das teorias que atribuem à mulher uma fraqueza física que a tornaria particularmente receptiva (Fraeters, 2004, p. 58). Mas é, também, a ideia de uma alma feminina se casando com Cristo no misticismo esponsal e de outras “inversões de gênero” (Dailey, 2013, p. 53-54), típicas dos escritos teológicos de Bernardo de Claraval, por exemplo, que devem ter facilitado para místicas como Hadewijch escrever sobre o amor em primeira pessoa. Isso anda de mãos dadas com uma dimensão alterada da alegoria neste triângulo. Como indica Patricia Dailey, a *Minne* serve de certa forma como código para os místicos e, em particular, para Hadewijch, pelo paradoxo da encarnação. A *Minne* é o próprio Deus, o Filho de Deus ou o Espírito Santo.

Lembre-se de que, no contexto profano, o amor é representado pelo Deus do Amor ou *Dame Amour*, e não pelo próprio Deus, portanto, por alegorias secundárias de formas que incluem uma dimensão carnal do amor. Aqui, o “eu” entra em uma nova relação com esse verbo profano, uma relação talvez mais distante e ao mesmo tempo mais recíproca. O “eu” profano — e masculino — está, de alguma forma, mais ao lado da função de Deus, do autor ou do executor primário, o que poderia explicar o aspecto ativo do amor nele. Esse “eu” pode se constituir como um próprio *acteur*, *autor* e *ator* de um amor, um duplo papel que é difícil para Christine assumir. Assim, ela separa sua identidade de autora do desejo amoroso e encontra novas maneiras de escrever em primeira pessoa.

Além disso, os contextos de recepção são decisivos. Hadewijch não parece ter escrito para um grande círculo de pessoas, de onde surge, talvez, a audácia de seus escritos sobre seu relacionamento privilegiado com Deus. Ao mesmo tempo, ela não vivia isolada. Apesar de sua eleição, o “eu”, como nos textos cortesões, permanece aberto à apropriação por leitoras que podem, com a ajuda das *Visions (Visões)*, conhecer a natureza do amor divino e experimentá-lo (Zimbalist, 2022, p. 128; ver também Fraeters, 2009, p. 361).

Christine de Pizan, no entanto, como viúva e mãe de três filhos, necessitando de seus textos para ganhar a vida, era provavelmente mais dependente da recepção [do público] de seus livros. Ela corajosamente toma uma posição sobre a questão das mulheres, não defendendo uma liberdade para as mulheres serem capazes de expressar seus desejos, mas destacando as virtudes das mulheres (e não sem se referir aos valores cristãos). Ela mesma faz parte de tal exemplaridade, inclusive em seu papel de viúva amorosa, e deseja divulgá-la através de seus escritos, como em *A Cidade das Damas*.

Considerações Finais

O “eu” dos autores cortesões implica uma posição de agir que liga o amor à atividade do poeta, inspirada em representações alegóricas (do amor). Christine coloca esse triângulo em movimento, concentrando-se em seu papel de autora e desenvolvendo uma agentividade em seus textos sobre o amor, sobretudo a partir da posição da alegoria ou de fora da experiência de um desejo amoroso. Quando ela expressa uma experiência pessoal, ela destaca sobretudo outras alegorias e outras temáticas além da do amor.

Em contraste, o discurso místico torna mais fácil para Hadewijch expressar uma agentividade e uma experiência amorosa exemplar, devido ao misticismo esponsal e à concepção de uma alma feminina como esposa. Assim, o "eu" parece ser mais fortemente codificado em termos de gênero no discurso profano. Essa abertura no amor místico anda de mãos dadas com outra referência e outra forma de alegoria — referente a Deus e mais centrada na experiência.

Neste ensaio, confrontei os textos de Christine e Hadewijch com um modelo cortês dominado por um "eu" masculino, o que parece lhes dar um status secundário. Mas também é necessário considerar as influências inversas, especialmente a partir do contexto místico. Quanto a Christine, ela certamente reinveste a forma literária que visa uma exemplaridade poética de um "eu". Mas podemos nos perguntar se a individualidade expressa por Christine já contribui para uma concepção futura, mais subjetiva, do "eu" literário.

Por fim, gostaria de propor uma curta viagem de ida e volta entre o passado e o presente e citar um trecho do discurso de Annie Ernaux, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura. Este trecho me parece colocar em perspectiva tópicos que também foram discutidos neste ensaio sobre a história literária das autoras: a escrita em primeira pessoa sobre temáticas universais como o amor — a partir de uma perspectiva de gênero — e a questão da autoridade:

"Não era esse orgulho plebeu que me motivava (embora...), mas o desejo de usar o 'eu' — tanto masculino quanto feminino — como uma ferramenta exploratória que captura as sensações, aquelas que a memória enterrou, aquelas que o mundo ao nosso redor continua a nos dar, em todos os lugares e o tempo todo. Esse pré-requisito da sensação se tornou, para mim, ao mesmo tempo o guia e a garantia da autenticidade da minha pesquisa. Mas com que finalidade? Não cabe a mim contar a história da minha vida ou me libertar de seus segredos, mas sim de decifrar uma situação vivida, um acontecimento, uma relação amorosa, e, assim, revelar algo que só a escrita pode fazer existir e passar, talvez, para outras consciências, outras memórias. Quem poderia dizer que o amor, a dor e o luto, a vergonha não são universais? Victor Hugo escreveu: 'Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja realmente sua.' Mas todas as coisas sendo vivenciadas inexoravelmente no modo individual — 'acontece comigo' — só podem ser lidas da mesma forma se o 'eu' do livro se tornar, de certa forma, transparente e se o ['eu'] do leitor ou da leitora vier a ocupá-lo. Se esse 'eu' for, em suma, transpessoal, se o singular alcançar o universal. [...] Escrevendo em um país democrático, continuo me perguntando, no entanto, sobre o lugar ocupado pelas mulheres, inclusive no campo literário. Sua legitimidade para produzir obras ainda não está adquirida. Na França e em todo o mundo, há homens intelectuais para quem os livros escritos por mulheres simplesmente não existem, eles nunca os citam. O reconhecimento do meu trabalho pela Academia Sueca é um sinal de justiça e de esperança para todas as escritoras." (Ernaux: 2022).

Referências

ALTMANN, Barbara K. L'art de l'autoportrait littéraire dans les Cent ballades de Christine de Pizan. In : DULAC, Liliane / RIBÉMONT, Bernard. **Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan**. Orléans : Paradigme, 1995, pp. 327-336. *Medievalia, Études christiniennes*.

ALTMANN, Barbara K. **The Love Debate Poems of Christine de Pizan**. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

ALTMANN, Barbara K. Trop peu en sçay : the reluctant narrator in Christine de Pizan's works on love. In : PALMER, R. Barton. **Chaucer's French Contemporaries: The Poetry-Poetics of Self and Tradition**. New York : AMS Press, 1999, pp. 217-249. *Georgia State Literary Studies*.

ALTMANN, Barbara K. Hearing the text, reading the image: Christine de Pizan's 64 Livre du debat de deux amans. In : HICKS, Eric / GONZALEZ, Diego / SIMON, Philippe: **Au champ des escriptures**. IIIe Colloque international sur Christine de Pizan, Lausanne, 18-22 juillet 1998. Paris : Champion, 2000, pp. 693-708. *Études christiniennes*.

ALTMANN, Barbara K. / PALMER, R. Barton. Debating the Love Debate: Guillaume de Machaut v. Christine de Pizan. In : **Medieval Feminist Forum**. 2000, n° 29, 1, pp. 39-46.

ALTMANN, Barbara K. / PALMER, R. Barton. **An Anthology of Medieval Love Debate Poetry**. Gainesville: University Press of Florida, 2006.

ATTWOOD, Catherine. Fortune et le 'moi' écrivain à la fin du Moyen Âge: Autour de la Mutacion de Fortune de Christine de Pizan. In: **Nottingham French Studies**. 1999, n° 38, pp. 25-43.

BROWNLEE, Kevin. Discourses of the self : Christine de Pizan and the Romance of the Rose. In : BROWNLEE, Kevin / HUOT, Sylvia. **Rethinking the Romance of the Rose**. Text, Image, Reception. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 234-261. The Middle Ages Series.

CASE, M. A. Christine de Pizan and the authority of experience. In: DESMOND, Marilyn. **Christine de Pizan and the Categories of Difference**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 71-87. Medieval Cultures.

CHRISTINE DE PIZAN. Le Livre du debat de deux amans. In : ALTMANN, Barbara K. **The Love Debate Poems of Christine de Pizan**. Gainesville : University Press of Florida, 1998. Ernaux, Annie. Conférence Nobel. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2023. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/201000-nobel-lecture-french/>, 30 sept 2023.

DAILEY, Patricia. Promised Bodies. **Time, Language, and Corporeality in Medieval Women's Mystical Texts**. New York: Columbia University Press, 2013. Gender, theory, and religion.

DELALE, Sarah. **Diamant obscur. Composition et mise en livre de la narration chez Christine de Pizan**. Thèse. Paris: Université de Paris 4, 2017.

DELALE, Sarah / DUGAZ, Lucien: Introduction littéraire. In : DELALE, Sarah / DUGAZ, Lucien. Christine de Pizan. **Écrire d'amour. Parler de soi**. Édition et traduction. Paris : Le Livre de Poche, 2023, pp. 7-59. Lettres gothiques.

FRAETERS, Veerle. Gender and genre: The design of Hadewijch's Book of Visions, in: HEMPTINNE, Thérèse de / GONGORA, María Eugenia. **The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church**. Turnhout : Brepols, 2004, pp. 57-81.

FRAETERS, Veerle. « Ô Amour, sois tout à moi ! » Le desir comme agent de deification chez Hadewijch de Brabant. In: BOQUET, Damien / NAGY, Piroska Nagy. **Le sujet des émotions au Moyen Âge**. Paris: Beauchesne, 2009, pp. 353-374. Bibliothèque 65 historique et littéraire. [2009a]

FRAETERS, Veerle. Handing on Wisdom and Knowledge in Hadewijch of Brabant's Book of Visions. In : MULDER-BUKKER, Anneke Beitske / McAVOY, Liz Herbert. **Women and Experience in Later Medieval Writing : Reading the Book of Life**. New York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 149-168. The New Middle Ages. [2009b]

GALLY, Michèle. **L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante : arts d'aimer et poésie au Moyen Âge**. Paris : CNRS Editions, 2005.

GLAUCH, Sonja / PHILIPOWSKI, Katharina. Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens. In: GLAUCH, Sonja / PHILIPOWSKI, Katharina. **HADEWIJCH D'ANVERS. Les visions**. Traduction, présentation et notes de EPINEY-BURGARD, Georgette. Genève : Ad Solem, 2008.

Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens. Heidelberg : Winter, 2017, pp. 1-61.

Studien zur historischen Poetik. GÖLLER, Karl Heinz. Das metaphorische Gefängnis : Zum Verhältnis von Literatur und Weltbild im Mittelalter. In: MÜLLENBROCK, Heinz-Joachim /KLEIN, Alfons. Motive und Themen in englischsprachiger Literatur als Indikatoren literaturgeschichtlicher Prozesse. **Festschrift zum 65. Geburtstag von Theodor Wolpers**. Tübingen : Niemeyer, 1990, pp. 25-53.

GRAU, Anna Kathryn / COLTON, Lisa. Introduction : female authorship, female voice, and female-voice song. In: GRAU, Anna Kathryn / COLTON, Lisa Marie. **Female-Voice Song and Women's Musical Agency in the Middle Ages**. Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 1-14. Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe.

HESZLER, Esther. **Der mystische Prozeß im Werk Hadewijchs. Aspekte der Erfahrung – Aspekte der Darstellung**. Ulm: Universitätsverlag Ulm, 1994.

HOFMANN, Gerald. **Hadewijch. Das Buch der Visionen**. Teil 1. Einleitung, Text und Übersetzung von Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1998. Mystik in Geschichte und Gegenwart, Christliche Mystik.

HUOT, Sylvia. **From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1987.

JOHANN VON KONSTANZ. Die Minnelehre. HUSCHENBETT, Dietrich. **Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung**. Wiesbaden : Reichert, 2002.

MÜHLETHALER, Jean-Claude. Histoires d'amour à l'ombre d'un poirier: entre réécriture et parodie (du Cligès de Chrétien de Troyes au Cligès en prose). In: LABÈRE, Nelly. **Texte et contre-texte pour la période pré-moderne**. Pessac: Ausonius Éditions, 2013, pp. 85-100. Scripta mediævalia.

NELSON, Deborah Hubbard. Christine de Pizan and courtly love. In: *Fifteenth-Century Studies*. 1990, n° 17, pp. 281-289. OUELLET, Esther. Poésie des troubairitz et stratégies énonciatives. La métaphorique 66 temporelle. **Florilegium**, 2010, n° 27, pp. 121-143.

PALMER, Barton / PHILIPPOWSKI, Katharina / RÜTHEMANN, Julia. **Allegory and the Poetic Self : First Person Narration in Late Medieval Literature**. Gainesville: University Press of Florida, 2022.

PAUPERT, Anne. Soubz figure de methaphore : théorie et pratique de l'allégorie chez Christine de Pizan, ou : Une « Poetria Nova » du début du XVème siècle, in: COLLET, Oliver et al. **'Ce est li fruis selonc la letre' : mélanges offerts à Charles Méla**. Paris: Champion, 2002.

PAXSON, James J. **The Poetics of Personification**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PHILIPPOWSKI, Katharina. Autodiegetisches Erzählen in der mittelhochdeutschen Literatur oder : Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können. In: **ZfdPh**. 2013, n° 132, 3, pp. 321-351.

PHILIPOWSKI, Katharina. Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg 'Klage der Kunst'). In: PBB, 2017, n° 139, 3, pp. 377-410.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Voix littéraires, voix mystiques. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane. **Histoire des femmes en Occident**. II. Le Moyen Âge. Paris: Perrin, 2002, pp. 525-599.

RÜTHEMANN, Julia. Die Geburt der Dichtung im Herzen. Untersuchungen zu Autorschaft, Personifikation und Geschlecht im Minnesang, im Parzival, in **Der Welt Lohn und im Roman de Silence**. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. Philologische Studien und Quellen.

RÜTHEMANN, Julia. The Heart in the Minnelehre, the Roman de la poire and the Livre du cœur d'amour épris. In: PALMER, Barton / PHILIPOWSKI, Katharina / RÜTHEMANN, Julia. **Allegory and the Poetic Self : First Person Narration in Late Medieval Literature**. Gainesville : University Press of Florida, 2022, pp. 158-178.

SMITH, Sydney E. **The Opposing Voice: Christine de Pisan's Criticism of Courtly Love**. Stanford : Stanford University, 1990. Stanford Honors Essay in Humanities.

SPEARING, A. C. **Medieval Autographies : The "I" of the Text**. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2012.

STRUBEL, Armand. Le style allégorique de Christine. In: DULAC, Liliane / 67 RIBÉMONT, Bernard. **Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan**. Orléans : Paradigme, 1995, pp. 357-372. Medievalia, Études christiniennes.

TABARD, Laëtitia. 'Bien assailly, bien deffendu'. *Le Genre du débat dans la littérature française de la fin du Moyen-âge*. Thèse. Université de Paris IV. Paris 2012.

WALTERS, Lori J. Chivalry and the (en)gendered poetic self. Petrarchan models in the Cent Balades. In : ZIMMERMANN, Margarete / RENTIIS, Dina De. **The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan**. Berlin/New York : Walter de Gruyter, 1994, pp. 43-66.

WILLARD, Charity Cannon. Christine de Pizan's Cent ballades d'amant et de dame: criticism of courtly love. In : BURGESS, Glyn S. et al. **Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society**, Liverpool 1980. Liverpool : Francis Cairns, 1981, pp. 357-364.

ZIMBALIST, Barbara. **Translating Christ in the Middle Ages: Gender, Authorship, and the Visionary Text**. Notre Dame, IN : University of Notre Dame Press, 2022.