

Received: September 18, 2009 | Reviewed: September 30, 2009 | Accepted for publication: October 10, 2009

UDC 821.134.3:82.01 | DOI [10.5281/zenodo.495170](https://doi.org/10.5281/zenodo.495170) | [Research Paper Citations](#)

CALEIDOSCÓPIO: A DIALÉTICA DO REAL E DA POESIA / CALEIDOSCOPE: THE DIALECTICS OF THE REAL AND OF THE POETRY

[Lelia TROCAN](#)

Professora, Doutora em literatura
(Universidade de Craiova, Romênia)

Abstract

The same phenomenon appears in the case of poetic systems as in the case of physical systems: negativity which acts until, dialectically speaking, it completely changes direction and protects the system it aimed to destroy. It is necessary to notice the fact that the poetic system can be protected only by establishing a relation with the real. The role of poetry is "to make things known in actual fact". Poetry is therefore "act" as "potentiality". As it happens with man, we notice an apparent paradox. If the paradox hadn't been apparent, it wouldn't have existed. But "man exists, poetry exists, the paradox subsists.

Keywords: *dialectics, poetry, system, relation, paradox*

Rezumat

Se produce același fenomen în cazul sistemelor poetice ca și în cazul sistemelor fizice: negativitatea, care acționează până în punctul în care, dialectic vorbind, ea își schimbă complet direcția și protejează sistemul pe care pretindea că-l distruge. Este necesar să remarcăm faptul că sistemul poetic nu poate fi protejat decât prin relaționarea cu realul. Rolul poeziei este de „a face cunoscute lucrurile în fapt”. Poezia este, prin urmare, „act”, în stare de „potențialitate”. Sesizăm, astfel, ca și în cazul omului, un paradox aparent. Dacă paradoxul nu era aparent, nu ar mai fi existat. Dar „omul există, poezia există, paradoxul subsistă”.

Cuvinte-cheie: *dialectică, poezie, sistem, relație, paradox*

Jean-Charles Huchet, no estudo *Les femmes troubadours ou la voix critique*, publicado na revista "Littérature", apresenta uma geração de estruturas críticas a partir do real: «Antes de constituir-se numa "erótica", o "fin amors" faz-se por uma estrutura de palavras que põe face a face "eu" e "ela", separados por um espaço de palavras»²²³. "Ela" designa a "Senhora", chamada às vezes "ma donna", o que reflete uma superioridade hierárquica. Trata-se de "um lugar para onde tende o desejo e o canto que o sustenta"²²⁴. O canto é o "lai". Ao lançar seu olhar para a senhora, o trovador aguarda sua vez, "le Bel vezer", "para que enfim nasça a palavra". Há, pois, uma curva do olhar que vai e volta, transformando em imagem o trajeto que parte da fala do trovador até a senhora, cujo silêncio remete ao trovador seu próprio canto como discurso do Outro. Assim, a circularidade do olhar e do canto fez nascer um primeiro trecho do *arco-íris*. Para que o canto deslanche com toda liberdade, a senhora deve cumprir seu papel, que é ode manter-se calada. Para que os dois termos em "contato", o trovador e sua senhora, mantenham esta distância propícia ao canto, este vai criar um obstáculo: "o tiers é uma função, um lugar a ocupar para que a estrutura conserve sua eficácia"²²⁵. Esse espaço, preenchido pelo canto, chama-se "canso", uma erótica sofisticada do "fin amors".

Uma ameaça mortal pesa sobre a "canso": a resposta da senhora. «O "fin amors", enquanto amor da língua desdobrado sobre um fundo de sexualidade em impasse faz do silêncio da senhora um imperativo categórico»²²⁶. O que ocorria com frequência era o fato do qual se queixava o conde de Poitou, de que mesmo com o risco "de se rompre les braies et le harnais" ("de arrebentar as calças e os arreios"), e apesar das "cen e quatre vint et ueit vezt" ("cento e oitenta e oito vezes"), ainda não se chegou ao fim²²⁷.

²²³Huchet, 1983, p. 70.

²²⁴*idem*, p. 71.

²²⁵*idem*, p. 71.

²²⁶*idem*, p. 76.

²²⁷*ibidem*.

O desejo tende à aproximação, ao passo que o canto exige a separação dos dois termos da tensão. Com “o tiers” eclipsando-se, chega-se ao “assag”, que apresenta os amantes no limiar de uma união carnal total e mantém a ausência no centro da presença”²²⁸. Então, a “canso” tinha trabalhado, a despeito de si própria, pela sua própria perda, mas apenas para gerar uma outra estrutura: a “assag”. Um abismo se abre, então, entre todos os termos em contato: “eu”, “ela”, amor, canção, tiers, pois tudo arrisca tornar-se um jogo entre “eu” e “eu”. Ou a senhora perde o trovador e ganha um amante ou mantém o trovador e perde sua emoção poética ou, ainda, pode chegar a perder ambos, pois, às vezes, o trovador se vai, indignado por causa dos favores que lhe recusam ou dos favores que lhe oferecem.

O “assag” é pois a pedra de toque da “fin amors”. Uma vez desertado o cavaleiro, a senhora assume para si o canto, produzindo uma nova forma, a “cobla”. Por exemplo, a da condessa de Die, uma das “*trobairitz*” occitanas: “eu quero que se saiba de uma vez por todas que eu o amava acima de tudo, mas vejo que fui traída, pois não lhe dava todo o meu amor”²²⁹. Em troca, Donna H., uma outra “*trobairitz*”, prefere o homem que transgride a lei da “assag”: “um se apressa em ir direto ao fato, desprezando assim sua promessa, sendo que o outro nada ousa”²³⁰.

Mas, “existem sistemas poéticos como existem sistemas físicos, a negatividade opera aí até o ponto em que, dialeticamente, ela se inverte e protege o sistema que ela pretendia levar à perda”²³¹. Gostaríamos de sublinhar que é somente no e pelo contato com o real que o sistema poético encontra sua proteção. A “fin amors” recupera força e vigor porque a senhora ocupa seu lugar e investe contra o “eu” lírico, deixando o posto vago para o cavaleiro. Ocorre, pois, inversão dos papéis, condição para a sobrevivência da canção. A função da distância entre o “eu” e “o Outro” é velada pelos “*lazengiers*” (tudo o que impede a presença do “Outro”, que teria conduzido ao “fato”).

Para Donna H., a transgressão do ritual do “assag” é “o sinal de um excesso que seria a própria marca do absoluto da paixão”. Surge uma outra estrutura poética, a “tenso”, que é menos um dueto de amor (em três ocorrências) que a oportunidade de uma reflexão teórica a duas vozes, de uma glosa estilizada e plural de temas sem referentes outros que não sejam textuais”²³².

A “tenso” põe cara a cara um trovador e uma “*trobairitz*”, o que dá lugar a uma casuística amorosa insolúvel. Essa impotência para decidir o debate está na origem de uma outra estrutura, as “*tornadas*”, que se remetem a instâncias superiores (as “*senhals*”). O trovador, por exemplo, tomará como testemunha “*Dame Agnesina*” (aquela de quem se queixava o conde de Poitou) e a “*trobairitz*”, “*senhora Cobeitosa*” (em tradução moderna “*Dame Cobeitosa*” (em tradução moderna “*Dona Cobiça*”).

«A “*trobairitz*” dá voz a este trabalho de desconstrução dos termos da fin’ amors»²³³. Então, do “*lai*”, ensejo do desejo, à “*canso*”, ensejo do desejo dirigido à senhora, ao “*assag*”, ensejo tensional entre o objeto do desejo e o canto, à “*cobla*” da senhora que rende o cavaleiro desertado, à “*tenso*”, que quer resolver o dilema, às “*tornadas*”, submissão mais ou menos autêntica às instâncias superiores da “fin amors”, a poesia tocou cinco vezes o solo do real e por cinco vezes dele “decolou”, retomando uma palavra de Proust. A poesia não pode “duplicar” o real, ser seu “reflexo”. Ela o nega e o afirma ao mesmo tempo. Ela nega o real para poder ser e afirma o real para poder estar em conformidade com ele. De seu lado, o real também nega a poesia, posto que é ato, acontecimento, acontecimento realizado, findo, passado na cadeia dos acontecimentos que se desenrolam e que tecem a vida no tempo. “*O, temps, suspends ton vol*” (“Ó tempo, suspende teu vôo”) é uma condição de ser da poesia. Em seguida, o real afirma a poesia no que ela é ato, acontecimento. Apenas, este “acontecimento”, graças a sua estrutura formal indestrutível e incorruptível, escapa à dissolução e adquire uma espécie de eternidade. Mas isso não é tudo, uma

²²⁸Huchet, 1983, p. 82.

²²⁹*idem*, p. 83.

²³⁰*ibidem*.

²³¹Huchet, 1983, p. 85.

²³²*idem*, p. 88.

²³³*idem*, p. 90.

vez que *este objeto eterno pode ter adquirido uma eternidade de indiferença*. É preciso que esta estrutura inalterável contenha uma outra no transcorrer do tempo, na qual ela se reconheça: a da natureza humana, do Ser. É esta estrutura que faz descobrir um encanto irresistível pela poesia provençal, *apesar de* sua linguagem quase ilegível. Trata-se também de uma recorrência real; e já que a recorrência é o princípio ordenador da estrutura poética, ela decorre pois do real. Do real que importa ao homem.

A poesia deve à estrutura formal sua perenidade, à linguagem, sua manifestação, sua presença. Sua natureza não é redutível nem ao sistema da língua (objeto da lingüística), nem ao sistema literário (intertextualidade). O casco da tartaruga não é produzido nem pela casca, nem por outros cascos, ainda que sejam similares. Ela é produzida pelo ser. O qual, também é uma estrutura. O formalismo tomou para si o casco, a psicanálise ocupou-se do animal. Enfim, outras orientações “científicas” consideram somente a paisagem. Cada uma pretende definir o objeto “tortuoso”, de maneira exclusiva e definitiva. Os gregos já haviam partido o nó, à maneira de Alexandre: Aristóteles operava uma distinção entre:

$$\begin{array}{c} \text{o Ser /} \\ \text{(como potência)} \end{array} \left| \begin{array}{c} \text{o Ser} \\ \text{(como ato)} \end{array} \right.$$

O papel da poesia é o de “significar as coisas em ato”²³⁴. A poesia é, pois, “ato”, em estado de “potência”. É, como o homem, um paradoxo aparente. E se o paradoxo não fosse aparente, ele nada seria. Mas o homem existe, a poesia existe e o paradoxo subsiste.

Propomos uma representação “arquitetural” das estruturas da poesia provençal. O “Eu” e “o Outro” constituirão dois pilares. Eles lançam, um ao outro, um *arco-íris* à guisa de abóboda de “arco pleno” cujo “centro” é o obstáculo que representa o “tiers” e que mantém os dois pilares equidistantes, o que torna possível o desejo e a canção. Quando chegamos “ao fato”, durante o “assag”, a abóboda desmorona.

Uma outra abóboda se forma por sobre os “lanzengiers”. Esta abóboda romana vai desmoronar na impossibilidade de conciliar, ao mesmo tempo, amor carnal e poesia. A abóboda se reconstitui novamente, mas não é mais uma abóboda romana, não mais está fundada sobre um “impedimento” ou um “tiers” mas, partindo da atitude equívoca do “Eu” e do “Outro”, ela se lança até o “cruzamento” de uma distância superior. O pilar da poesia e o pilar do gozo, do “eu” e do “Outro”, sustentam doravante uma abóboda gótica. Com certeza, o gótico nasceu no Norte. Seu surgimento é contemporâneo das cruzadas, de uma renovação do frenesi religioso. O frenesi religioso supõe, de toda forma, uma instância superior: Deus.

O Norte também possuía sua poesia dos trovadores, incomparável, no entanto, à poesia occitana. O Midi (sul da França) era muito menos sujeito à efervescência religiosa do que o Norte. Em contrapartida, estava mais sujeito à efervescência amorosa. A casuística amorosa é levada à *imitar* a casuística religiosa; de maneira que os “tornadas” das “trobairitz” sejam, de alguma forma, uma réplica do estilo gótico a partir do estilo romano. Dito de outra forma, há um isomorfismo de estrutura entre a arquitetura do Norte e a poesia occitana a partir de uma similaridade de movimento. O Norte o carrega até a Renascença. Ultrapassagem do “amplexus amantis”, “o amor tornou-se uma fonte de progresso interior, de enriquecimento e de aperfeiçoamento moral”, ele “implica um desejo irreprimível em tornar-se menos indigno dele, de nos elevar até ele, de crescer”²³⁵. Lembramos tratar-se do mesmo termo empregado por Georges Poulet a propósito da alma: “cada alma é um ponto de crescimento”²³⁶. “Senz e pretz et larguez e valors”, segundo a expressão dos trovadores, “o amor é o princípio do qual emana toda riqueza interior, todo progresso moral; o amor é virtude...” e, “pela fin’ amors assistimos a uma verdadeira superestimação metafísica da mulher”²³⁷. Superestimação metafísica, sim, mas ela permitiu ao

²³⁴Aristote // Ricoeur, 1975, p. 388.

²³⁵Marrou, 1983, p. 13.

²³⁶Poulet, 1987, p. 12.

²³⁷Marrou, 1983, p. 139.

homem (de viés, como um trampolim), recuperar o verdadeiro sentido metafísico, aquele do virtual do homem, em sua tensão com o real contingente.

Os poetas não poderão jamais abrir mão desta escala de honra da beleza poética. O poeta deverá sempre manter os olhos sobre o real, contanto que nunca durma com ele.

Chrétien de Troyes goza de prestígio entre os contemporâneos do romance “poético”. Que ele tenha sido romancista, não impede o esclarecimento, a partir dele mesmo, de alguns problemas que se referem às relações do texto literário com os outros textos e com o grande texto do mundo.

Philippe Walter ocupa-se do tema em um estudo publicado na revista “Littérature”²³⁸. Ele se coloca a seguinte questão: “Qual é a relação entre a ficção e o real?” e considera que o estudo temático exagera do lado do real. Entre o real e a obra ocorrem “mediações”: a língua, as mentalidades, as fantasias que vêm se interpor entre o real e o escritor, que não constitui o espelho impassível de seu tempo. O real recriado parece autêntico, mas oferece apenas o simulacro de uma realidade mediada.

Tudo o que daí podemos esperar são “efeitos do real”, segundo Roland Barthes. Segundo relato de Walter, um debate foi desencadeado entre os partidários do texto-reflexo e os partidários do texto-imaginário sobre o tema do “lamento das tecelãs”. “O lugar do feminino e do trabalho têxtil deve, com efeito, ser interpretado tomando como referência um esquema mítico permanente que associa o tempo e a duração da vida à tecelagem e à fiação”²³⁹. As Parcas, senhoras do destino humano, fiavam; Penélope, por sua vez, tecia, assim como, nos contos populares, as fadas fiandeiras, que ofereciam seus dons ao nascimento dos humanos. O tema da tecelagem tem portanto um significado escatológico e não conhece limites nem no espaço e nem no tempo. Assim, tomamos como exemplo uma “saga” irlandesa, o “Lai de la Lance”, na qual as Valquírias tecem o tecido da vida humana, elas que são “a pura encarnação da fatalidade que reina sobre os destinos humanos”:

“Le tissu est tissé D’entrailles humaines Et durement tendu De têtes d’hommes. Des sanglantes lances Lui servent de lames. De fer sont les montants De flèches, les navettes. De l’épée nous foulons Ce tissu de bataille”.	(O tecido é tecido de entranhas humanas e duramente estendido por cabeças de homens. Lanças sangrentas Servem-lhe de lâminas. De ferro são os montantes De flechas são as lançadeiras Com a espada nós Calcamos esse tecido de batalha).
--	---

“Tecendo a vida e o destino dos homens, as tecelãs tecem igualmente o texto de sua canção”²⁴⁰. As tecelãs são, pois, uma metáfora da criação literária, do texto, da ficção que é e não é ficção.

Ocupado que está em relacionar o lamento das tecelãs mais à intertextualidade (a 1ª epístola de São Paulo aos Coríntios) do que ao real datado da Idade Média, como todos os formalistas ocupados em “laminar” o texto, Walter não se pergunta por quê, justamente, esta canção produz o “efeito de real” - o que é o mais surpreendente do romance - nem qual é sua função autêntica: aquela da “duração poética”, vista como um “feitiço”, uma magia, um encantamento (fasto ou nefasto) que é preciso quebrar de fora para que a miséria das tecelãs cesse e para que o incoativo, a linearidade dos acontecimentos, o dever, resgatem seus direitos, desde que o rei cesse de “ler” o texto que se tece, quer dizer, que o real pare de ser a projeção da ficção do rei. Neste romance, portanto, pela relação entre as tecelãs e o rei, a ficção torna-se realidade e a realidade, ficção. Lidamos tanto com uma canção no interior do romance quanto com um romance no interior da canção. É um romance que cessa no momento em que deveria começar.

A Idade Média não fazia distinção entre a ficção romanesca e a poética. As pessoas tinham delas uma percepção global e as diferenças faziam-se apenas na organização do discurso. Ora, A percepção global dos dois discursos diferentes só pode efetuar-se por uma transcendência do texto.

²³⁸Walter, 1985.

²³⁹*idem*, p. 82.

²⁴⁰*ibidem*.

A nova poesia, a da “época de Ronsard”, é uma poesia erudita, auge dos esforços do humanismo no plano da sensibilidade estética. Os poetas são homens extremamente cultos que pretendem ao mesmo tempo conferir a sua arte uma eminente dignidade e rivalizar com os Antigos e com os Italianos. Dupla ambição *patriótica* e aristocrática: não é ao *vulgar* – compreenda-se à multidão ignóbil, mesmo que fosse composta de cortesãos – que nos dirigiremos, mas aos raros conhecedores.

Esses poetas freqüentam assiduamente os grandes autores antigos (Homero, Virgílio, Horácio), mas inspiram-se também nos modernos neo-latinos, autores de poesias leves e eróticas (Marulle, 1440/-1500; Jean Second, 1511-1535), e nos Italianos (teoria da imitação). Eles leem os autores de églogas e pastorais (Sannazar, 1458-1530), Ariosto (1474-1533), autor de uma grande epopéia maravilhosa, o *Roland furieux*, mas, sobretudo, Petrarca e seus imitadores.

Francesco Petrarca (1304-1374) tinha sido um sábio pensador cuja obra latina tinha entusiasmado a Europa. É, todavia, por sua compilação de poemas apaixonados em língua vulgar (o italiano da Toscana), o *Canzoniere*, inspirado em uma dama de Avignon chamada Laura, que ele foi admirado e imitado na posteridade. Os seus discípulos italianos (os neopetrarquistas) eram numerosos desde o século XV^e, no século XVI, sua influência irradia-se por toda Europa.

A poesia lírica do *Canzoniere* cantava de forma refinada as esperanças e as emoções dolorosas do amor insatisfeito. Petrarca traduzia estes arrebatamentos e estas angústias pelo recurso constante à comparação, à antítese, à metáfora, figuras e procedimentos que, por uma boa parte, tornar-se-ão clichês e ênfase em seus imitadores medíocres, mas entre os melhores – o que constataremos lendo Scève, Ronsard, du Bellay, d’Aubigné – favorecerão a expressão exata de um sentimento apaixonado, ao mesmo tempo veemente e melancólico.

É de praxe associar à voga do petrarquismo a influência do neoplatonismo ensinado por Ficino. Na realidade, estas duas correntes, tanto em Scève quanto nos poetas da Pleiade (à exceção de Pontus de Tyard e de du Bellay), diferenciam-se apenas imperfeitamente, e o amor petrarquiano, se é casto pela força das coisas (porque a senhora é uma mulher honesta), não é um amor desencarnado e nem espiritualizado.

Em contrapartida, o gosto pelas idéias neoplatônicas difunde-se pelo público e o idealismo dos poetas se manifesta em outro terreno, pelo recurso à teoria do *furor* poético, que descreve a criação poética como o resultado de uma inspiração outorgada pelos deuses – teoria incontestavelmente platônica.

Ao mesmo tempo que uma maneira – e não é certamente absurdo falar em maneirismo e preciosismo em relação à poesia petrarquiana –, Petrarca transmitia à poesia moderna uma forma cujo sucesso viria a ser prodigioso: o soneto. Este foi introduzido na França por Marot e por Saint-Gelais sob o reinado de François I, mas não fora praticado regularmente antes da Pleiade.

Supremacia de uma forma fixa: o soneto. Voga de um tema: os amores. Uso sistemático de um certo número de imagens e de procedimentos. Tais foram alguns dos aspectos mais evidentes da herança petrarquiana. Mas a curiosidade dos poetas da Pleiade não parou em tão confortável caminho: insaciável, ela exercitou-se em múltiplas pesquisas sobre a língua, sobre o estilo, sobre a prosódia e ficou marcada por amplas e fecundas inovações. Foi a escola de 1550 que impôs a preeminência do alexandrino, a alternância das rimas, o sistema de estrofes que Malherbe retomará. Ela pratica o lirismo amoroso e também a canção leve, inspirada em Anacreonte (poeta grego do século VI a.C.), para exaltar uma *art de vivre* sensual, mas pessimista, assombrada pela obsessão da morte; cultiva a ode à maneira de Horácio, a égloga como Virgílio ou Sannazar, o hino, o panfleto, a sátira. Dedicava-se à poesia científica, ao discurso didático e até mesmo à epopéia – ainda que não seja seu mais elevado título de glória. Freqüenta o teatro, a prosa e arrisca-se a violar os preceitos que ela mesma se impôs. Produz excelentes traduções e refinados poemas neolatinos.

Doravante, o poeta tem sua missão na mais alta estima. Se Marot considerava a corte como sua “mestra”, Ronsard via o poeta mais como mestre dos reis. Visto pela Pleiade, o poeta aparece com efeito como iniciador, como um profeta inspirado, mas que deve ser merecedor do seu gênio: “As musas só dão abrigo a uma alma se ela for boa, santa e virtuosa” (Ronsard). Possuído por sua arte,

ele deve trabalhar para conquistar a glória, quer dizer, para vencer a morte e ganhar a imortalidade:

“Toujours, toujours, sans que jamais je meure,
Je volerai tout vif par l’univers...” (Ronsard) (“Sempre, sempre, sem morrer jamais,
eu voarei, vivo, pelo universo...”)

Seja como for, a despeito do anúncio de uma nova poesia, não devemos atribuir grande importância aos rótulos, devemos observar, sobretudo, o parentesco entre os temas e os tons dos poemas da “época de Montaigne”: nos preocupamos menos com os Antigos, procuramos de bom grado o horrível como nos dramas elisabetanos ou, então, em reação a tudo isso, cultivamos os gêneros idílicos. À exasperação das paixões corresponde um estilo vigoroso, luxuriante de imagens e de metáforas, iluminado por cores violentas e simbólicas, retinindo com jogos de palavras e jogos sobre as palavras, visando sempre o efeito-surpresa:

“Satan par le bois vert notre aïeulle
ravit, Jésus par le bois sec à Satan l’a
ravie,
Le bois vert à l’Enfer notre aïeulle asservit,
Le bois séc a d’Enfer la puissance asservie”
(LaCeppède). (“Satã, com a madeira verde, nossa
avó arrebatou,
Jesus, com a madeira seca, de Satã, a
arrebatou, A madeira verde, ao Inferno,
nossa avó sujeitou A madeira seca, do
Inferno, o poder sujeitou”).

“Bois vert” da árvore fatal de Eva, “bois séc” da Cruz...

O soneto “*Comme um chevreuil...*”, uma imitação de Bembo, faz parte dos *Amours de Cassandra* (Ronsard, 1552-1553). A coletânea é dedicada à Cassandra Salviati, que Ronsard havia encontrado em abril de 1545 em uma festa na corte de Blois. Cassandra (que tinha quatorze anos) devia se casar com o Senhor du Pré no ano seguinte. Ronsard celebrará este breve encontro em versos de sutilezas petrarquianas. A composição e a harmonia destes sonetos (cento e oitenta e cinco na edição de 1552, duzentos e vinte na de 1553) são trabalhados com ainda mais minúcia pois tinham sido escritos para serem cantados e declamados e apresentam, conseqüentemente, uma perfeita musicalidade. Confidência, encantamento, feitiço...

Ronsard e Petrarca: Ronsard zombou no prefácio das Odes (1550) dos “sonetos petrarquisados”, mas os sucessos de du Bellay e Pontus de Tyard fizeram-no retroceder de sua condenação. Entretanto, ele sabe desembaraçar-se de seus modelos conferindo à sua poesia ambições mais elevadas, procurando conferir à mais ínfima das emoções o aspecto de um drama de dimensões fabulosas, até mesmo cósmicas, como neste soneto.

Bibliografia

- Aristotel. (1998). *Despre interpretare*. Editura Humanitas.
- Poulet, G. (1987b). *Conștiința critică*. Editura Univers.
- Poulet, G. (1987a). *Metamorfozele cercului*. Editura Univers.
- Huchet, J.-Ch. (1983). Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*, 51, 70.
- Marrou, H. I. (1983). *Trubadurii*. Editura Univers.
- Walter, Ph. (1985). Moires et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes. *Littérature* (n.d.).