

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Os símbolos na Vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo: uma leitura histórica a partir da categoria gênero. In: RODRÍGUEZ, Gerardo (dir.). **Cuestiones de historia medieval**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Selectus, 2011. 2v. V.2, p. 91-124.

Os símbolos na *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: uma leitura histórica a partir da categoria gênero

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil

Introdução

Segundo Scott, gênero é o saber a respeito das diferenças sexuais.<sup>1</sup> Dentro desta perspectiva, o gênero não se fundamenta no biológico nem possui uma “essência fixada”, variando no espaço e no tempo. Este saber, como destaca Jane Flax, constitui todos os aspectos da experiência humana, ainda que parcialmente.<sup>2</sup> Ou seja, o gênero não determina ou é determinado pelo social, mas o compõe.

Mas Scott ainda complementa: “gender is a primary way of signifying relationships of power”.<sup>3</sup> Ou seja, os saberes sobre a diferença sexual são uma espécie de matriz para dar significado às relações de poder, e, como tal, o gênero não constitui somente as relações entre homens e mulheres, mas também as estabelecidas entre pessoas do mesmo sexo, entre grupos, entre instituições, etc.

O gênero compreende quatro elementos interrelacionados, que operam juntos, mas não estão articulados mecanicamente, não são reflexos uns dos outros, nem estão hierarquicamente posicionados:<sup>4</sup> os símbolos; os conceitos normativos; as noções políticas e as referências às instituições e às organizações, e as identidades genéricas. Para Scott, uma questão relevante a ser abordada pelos historiadores é justamente verificar como esses elementos se relacionam.<sup>5</sup>

Partindo desta sugestão teórico-metodológica, desenvolvo, desde janeiro de 2007, com o apoio financeiro do CNPq,<sup>6</sup> a pesquisa *A Vida de Santa Oria e o monacato feminino em La Rioja no século XIII: uma análise a partir da categoria gênero*.<sup>7</sup> A meta é verificar como os elementos constitutivos do gênero atuaram na vida religiosa feminina no século XIII em La Rioja, região então pertencente ao Reino de Castela. Para tanto, selecionei três conjuntos de textos - hagiográfico, normativo e notarial -, que estão sendo analisados em perspectiva comparativa.<sup>8</sup>

Neste artigo, vou me deter no estudo da obra hagiográfica *Vida de Santa Oria* (VSO), a única obra sobre uma reclusa redigida em Castela no século XIII, pelo clérigo Gonzalo de Berceo.<sup>9</sup> Esse escrito possui caráter edificante e está repleto de símbolos. O objetivo é, partindo das idéias de Joan Scott e Jane Flax, analisar a simbologia presente nesta obra, discutindo como ela se articula à vida religiosa riojana no momento de sua redação. Como a obra é repleta de elementos alegóricos, metáforas e símbolos, selecionei aqueles que considero mais

<sup>1</sup> SCOTT, J. *Gender and Politics of History*. Edição revisada. Nova York: Columbia University Press, 1988. p. 8.

<sup>2</sup> Flax, J. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250, p. 230.

<sup>3</sup> SCOTT, op. cit, p. 44.

<sup>4</sup> Idem, p. 44-45.

<sup>5</sup> Idem, p. 45.

<sup>6</sup> O CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, é um órgão do governo brasileiro que financia pesquisas nas mais diferentes áreas. Cf. [www.cnpq.br](http://www.cnpq.br)

<sup>7</sup> Essa investigação está articulada ao projeto coletivo *Hagiografia e História: um estudo Comparativo da santidade*, que é realizado junto ao Programa de Estudos Medievais (Pem) e ao Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> Uma listagem dos trabalhos publicados a partir do desenvolvimento desta pesquisa pode ser encontrada em [www.pem.ifcs.ufrj.br/andreia.htm](http://www.pem.ifcs.ufrj.br/andreia.htm)

<sup>9</sup> Não há notícias nem foram preservadas outras hagiografias produzidas no Reino de Castela no século XIII que tenham como protagonistas mulheres religiosas. A *Vida de Santa Maria Egípcia* apresenta a trajetória de uma mulher que viveu como eremita, não junto a uma comunidade religiosa.

significativos no conjunto da narrativa e que comumente figuravam nos textos religiosos contemporâneos ou anteriores.

Vale destacar que apesar de já existirem reflexões acadêmicas sobre os símbolos na Idade Média, estes trabalhos se restringem, em sua maioria, ao estudo dos textos teológicos e filosóficos ou à análise emblemática. Por outro lado, difundem-se as obras de caráter esotérico, que, segundo Pastoreau, “brincam com o tempo e o espaço, fundindo em uma desprezível mistura comercial os cátaros, os Templários, o Graal, a alquimia, a heráldica, a cavalaria, a sagração dos reis, a arte românica, os canteiros das catedrais, as Cruzadas”.<sup>10</sup> Desta forma, há muitos aspectos e questões a serem investigadas, com rigor acadêmico, no que se refere aos símbolos no campo dos estudos medievais.

Nesta pesquisa, adotei a definição de símbolo elaborada por Pastoreau: o que “tem por significado não uma pessoa física, mas uma entidade abstrata, uma idéia, uma noção, um conceito”.<sup>11</sup> No Ocidente medieval, o símbolo fazia parte do “instrumental mental”: ele exprimia-se de distintas maneiras, estava presente em diferentes aspectos da vida social e em variados níveis.<sup>12</sup> Foram múltiplas as suas fontes: os elementos clássicos, helenísticos, judaico-cristãos, orientais, etc. Como destaca Carmona Fernández,<sup>13</sup>

El simbolismo es polivalente y ambiguo; irreductible a un código predeterminado y propenso al hermetismo. El simbolismo puede aclarar y oscurecer a la vez; identificar y ocultar. El sentido de la realidad transcendente del medieval lleva a una significación abierta, irreductible a un código cerrado. Una red de correspondencias y analogias puede proporcionar las más variadas y contrapuestas significaciones.

Face à complexidade dos símbolos, empreguei a proposta metodológica de Cacho Blecua a fim de analisar a VSO: interpretar os símbolos à luz da tradição, do conjunto da obra analisada, de textos contemporâneos, dos topoi.<sup>14</sup> Devido aos múltiplos sentidos possíveis, faz-se importante inventariar os significados “convergentes”, pois, como destaca o autor, “la convergencia de los significados en todas ellas reducen la posibilidad de que se interpongan códigos ajenos a los que se derivan de su contexto sincrónico y, en cierto modo, avalan las interpretaciones, aunque tampoco las aseguren totalmente”.<sup>15</sup> Empregando esta metodologia será possível discutir em que aspectos a simbologia presente na VSO seguiu a tradição, é fruto de adaptações ou ganhou um novo significado.

#### Os estudos sobre a VSO

Os trabalhos sobre a VSO foram escassos até o final da década de 60 do século passado, quando foi publicada a tese de Anthony Perry.<sup>16</sup> Essa obra, dividida em seis capítulos, discute aspectos formais do poema, como estrutura, elementos narrativos, os temas, o gênero literário, a métrica, os elementos alegóricos e simbólicos. Desde então, dezenas de trabalhos, tratando especificamente da VSO ou comparando-a com outros textos berceanos foram produzidos.

Apesar do incremento dos estudos sobre a VSO nas últimas décadas, os trabalhos publicados, em sua grande maioria, são artigos que tratam de aspectos particulares e ainda não

<sup>10</sup> PASTOREAU, Michel. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (Dir.). *Diccionario Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 2V. V. 2, p.495 -510, p. 496.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem, p. 495.

<sup>13</sup> CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. *La mentalidad literaria medieval*. Siglos XII y XIII. Murcia: Universidad de Murcia, 2001. p.119.

<sup>14</sup> CACHO BLECUA, Juan Manuel. La ambivalencia de los signos: el “monje borracho” de Gonzalo de Berceo (Milagro XX). In: MOHENO, Lillian von der Walde (ed.). *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Autónoma Nacional de Méjico-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. p. 107-149. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/LIBROS/300214.pdf>

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> PERRY, T. Anthony. *T. Art and meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*. Nova Haven: Yale University Press, 1968.

chegam a uma centena. Na listagem elaborada por Úria Maqua e Baños Vallejo, disponibilizada *on line*,<sup>17</sup> são arroladas somente quarenta e cinco referências. Os autores são, sobretudo, filólogos, lingüistas e estudiosos da literatura. Poucos são historiadores. Também há que destacar que muitos desses trabalhos são reflexões isoladas, ou seja, não resultam de uma pesquisa sistemática sobre a obra em tela. De fato, são raríssimos os especialistas na VSO propriamente dita. Sem dúvida, a maior conhecedora do texto é Isabel Úria Maqua, filóloga da Universidade de Oviedo e autora de diversos trabalhos sobre o poema. A seguir, identifico o conjunto de materiais publicados sobre a VSO, agrupados por suas tendências temáticas, visando apresentá-los.

Em primeiro lugar, destaco as edições críticas da obra. Neste grupo encontram-se, dentre outras, as edições de Giovanna Maritano, publicada em Millán em 1964;<sup>18</sup> as preparadas pela citada Úria Maqua, responsável por três edições críticas, a mais recente de 1992,<sup>19</sup> e a de Brian Dutton.<sup>20</sup> Com perspectivas diferentes sobre como reconstruir a hagiografia em análise, tais edições reúnem um conjunto de dados fundamentais para quem se dedica ao estudo do poema. Mais recente é a edição de Lappin, publicada em 2000, e que apresenta uma tradução para o inglês.<sup>21</sup>

Em segundo, há os textos que se dedicam a refletir sobre a organização, as fontes e a estruturação da obra, seguindo a tradição de Perry Anthony, como os de Úria Maqua, *Mujeres visionarias de la edad Media: Oria y Amuña em Berceo*, que faz uma análise detalhada de todas as visões presentes na narrativa, discutindo sua lógica textual;<sup>22</sup> o de Walsh, no qual propõe que a *Vita Sanctae Eugenia* foi uma das fontes da VSO;<sup>23</sup> de Lida Malkiel, que trata de diversos aspectos da obra, como estilo, língua e versificação;<sup>24</sup> de Gimeno Casaldero,<sup>25</sup> que estuda a estrutura e as fontes do poema berceano partindo da premissa de que o poema dirigia-se às monjas.<sup>26</sup>

Em um terceiro grupo podemos reunir os trabalhos que visam discutir a transmissão manuscrita da VSO, como os da autoria de Úria Maqua.<sup>27</sup> Em quarto, os que abordam aspectos filológicos e lingüísticos, como os de Manuel Alvar sobre as palavras *calabrina* e *captencia*;<sup>28</sup>

---

<sup>17</sup> Listagem disponível em <http://www.uniovi.es/CEHC/entrada.htm>. Consultado em agosto de 2006.

<sup>18</sup> GONZALO DE BERCEO, *La Vida de Santa Oria*. Introducción e note a cura di Giovanna Maritano. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1964.

<sup>19</sup> GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. Edição crítica de Isabel Úria Maqua. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1976; GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. Edição crítica de Isabel Úria Maqua. Madri: Castalia, 1981; GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Coordenada por Isabel Úria Maqua. Madri: Espasa-Calpe, 1992.

<sup>20</sup> GONZALO DE BERCEO. *Obras Completas*. Estudo e edição crítica por Brian Dutton. Londres: Tamesis Books, 1981. V. 5: El Sacrificio de la Misa, La Vida de Santa Oria, El Martirio de San Lorenzo.

<sup>21</sup> LAPPIN, A. *Berceo's Vida de Santa Oria. Text, Translation and Commentary*. Oxford: Legenda, 2000.

<sup>22</sup> ÚRIA MAQUA, Isabel. *Mujeres visionarias de la edad Media: Oria y Amuña em Berce*. Salamanca: SEMYR, 2004.

<sup>23</sup> WALSH, John K. A Possible Source for Berceo's Vida de Santa Oria. *Modern Language Notes*, n. 87, p. 300-307, 1972.

<sup>24</sup> LIDA DE MALKIEL, María Rosa. Notas para el texto de la Vida de Santa Oria. *Romance Philology*, n. 10, p. 19-33, 1956.

<sup>25</sup> GIMENO CASALDUERO, J. La vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos. *Anales de Literatura Española*, n. 3, p. 235-281, 1984.

<sup>26</sup> Ainda sobre as questões referentes à estrutura e às fontes, destacam-se URÍA MAQUA, I. El Poema de Santa Oria: Cuestiones referentes a su estructura y género. *Berceo*, n. 94-95, p. 43-56, 1978, RAMÓN MARURI, J. El Poema de Santa Oria de Berceo. *Notas y estudios filológicos*, n. 2, p. 115-142, 1985, RUIZ BAÑOS, S. Santa Oria en los escritos de Berceo. In: IGLESIA DUARTE, J. I. DE LA (Ed.). SEMANA DE ESTUDIOS MEDIEVALES, 2, Nájera 5 a 9 de agosto de 1991. *Actas...* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1992. p. 285-290.

<sup>27</sup> URÍA MAQUA, I. El Padre Mecolaeta y los Códices Emilianenses de las obras de Berceo *Berceo*, Nº 88, p. 31-38, 1975, \_\_\_\_\_. Nuevos datos sobre el perdido folio CIX del Códice F de los Poemas de Berceo. *Berceo*, Nº 93, p. 199-221, 1977.

<sup>28</sup> ALVAR LÓPEZ, M. En torno a calabrina (S. Or, 104b). *Berceo*, n. 94-95, p. 7-15, 1978, \_\_\_\_\_. Nota sobre captencia (S.Or. 126b). *Revista de Filología Española*, n. 58, p. 231-235, 1976.

o de Carroll Marden sobre os termos fijo e fixo;<sup>29</sup> o de Aleza Izquierdo sobre os vocábulos que exprimem valores presentes na obra,<sup>30</sup> e o de Pilar Montero sobre a léxico berceano.<sup>31</sup>

Em um quinto grupo reúnem os trabalhos que estudam aspectos específicos da obra, como as representações do espaço;<sup>32</sup> o saber na VSO;<sup>33</sup> a renúncia ao corpo;<sup>34</sup> as viagens celestiais e o “outro” mundo,<sup>35</sup> a relação entre o epílogo da VSO e as reformas do IV Concílio de Latrão,<sup>36</sup> a presença, nas visões de Oria, de elementos litúrgicos,<sup>37</sup> da iconografia dos beatos e das homilias de Gregório Magno.<sup>38</sup>

Em harmonia com as minhas preocupações mais gerais, que visam articular os discursos de gênero presentes na VSO com a vida religiosa feminina medieval, há três artigos. O de Walsh, de fins da década de 80, *Sanctity and gender in Berceo's Santa Oria*,<sup>39</sup> no qual, partindo das idéias de Bynum e Bell, defende que o poema berceano foi largamente modelado pelos conceitos de santidade feminina do século XIII. Há o artigo de Beresford, “*La niña que yazié en paredes cerrada*”: *the representation of the anchoress in Gonzalo de Berceo's Vida de Santa Oria*,<sup>40</sup> no qual, seguindo as idéias de Walsh, o autor defende que Gonzalo de Berceo, ao apresentar a biografia de Oria, projeta no passado as normativas que em seu momento visavam regulamentar a vida religiosa feminina sobre a clausura, inexistentes no século XI. Por fim, destaco o texto de Angela Muñoz Fernández, *Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (Siglos XII-XVI)*. Muñoz Fernández analisa a hagiografia berceana para estudar o fenômeno das emparedadas que, para ela, mais do que resultado de uma conjuntura na qual ocorre um incremento da vida religiosa feminina, foi uma resposta “a condicionamientos sexuales de signo estructural”.<sup>41</sup> Esse trabalho se fundamenta em uma premissa contrária à de Walsh e de Beresford. Para a autora espanhola, Gonzalo de Berceo

---

<sup>29</sup> MARDEN, C. Carroll. "Fijo or Fixo" in Berceo's Vida de Santa Oria. *Modern Philology*, v. 27, n. 4, p. 441-443, 1930.

<sup>30</sup> ALEZA IZQUIERDO, M. Valores de un en el poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo. In: \_\_\_\_ et all. *Estudis en memòria de Manuel Sanchis Guarnier*. Valencia: Universidad de Valencia, 1984. p. 13-16.

<sup>31</sup> MONTERO CURIEL, P. E non tenié ninguno enxuta la maxiella (Santa Oria, 140d): Notas sobre el léxico de Gonzalo de Berceo. In: MANGADO MARTÍNEZ, J. J., GONZÁLEZ BACHILLER, F., GARCÍA TURZA, C. (Coord.) Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, 4, La Rioja, 1-5 de abril de 1997. *Actas ...* Logroño: Universidad de La Rioja, 1998. 2V., v.2 p. 329-336.

<sup>32</sup> MONTERO CURIEL, P. Los espacios en el Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo. *Anuario de estudios filológicos*, v. 19, p. 359-380, 1996.

<sup>33</sup> GOMEZ SANCHEZ-ROMATE, María José. Instrumento divino: la sabedoria otorgada en el Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo. In: GRAÑA CID, María del Mar (Org.). *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III- XVII)*. Madri: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1994.p. 273-281.

<sup>34</sup> MIRANDA, Lidia Raquel. El discurso del cuerpo: enunciado y enunciación en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo. *Anclajes*, n. 7, p. 145-167, 2003.

<sup>35</sup> VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. De los ojos corales: La visión de Santa Oria. *Voz y letra: Revista de literatura*, v. 11, Nº 1, p. 3-20, 2000, FUENTE CORNEJO, T. La vida de Santa Oria y La Divina Comedia: aspectos escatológicos. In: \_\_\_\_ et all. *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*. Madri: Gredos, 1985. 3v., V. 2. p. 345-360.

<sup>36</sup> ANDRACHUK, G. P. Extra qual nullus omnino salvatur: The Epilogue of the Vida de Santa Oria. *La Corónica*, n. 19, p. 43-56, 1991.

<sup>37</sup> BURKE, J. The Four "Comings" of Christ in Gonzalo de Berceo's Vida de Santa Oria. *Speculum*, n. 48, p. 293-312, 1973.

<sup>38</sup> FARCASIU, S. M. The Exegesis and Iconography of Vision in Gonzalo de Berceo's Vida de Santa Oria. *Speculum*, n. 61, p. 305-329, 1986.

<sup>39</sup> WALSH, John K. Sanctity and Gender in Berceo's Santa Oria. *Medium Aevum*, v. 57, n. 2, p. 254-263, 1988.

<sup>40</sup> BERESFORD, A. M. “La niña que yazié en paredes cerrada”: the representation of the anchoress in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*. In: DEYERMOND, A., WHETNALL, J. (Ed.) *Proceedings of the Eleventh Colloquium*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2002. p. 45-56. (PMHRS, 34).

<sup>41</sup> MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. *Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (Siglos XII-. XVI)*. *Arenal*, v. 5, n.1, p. 47-67, 1998.p. 49.

foi profundamente fiel ao texto de sua fonte latina e que ambos, Munno<sup>42</sup> e Berceo, não suprimiram de seu relato a autêntica experiência religiosa de Oria. Assim, a autora acredita que é possível, através da análise da VSO, “dar sonido a la voz y forma a la experiencia personal de Oria”.<sup>43</sup>

Não encontrei trabalhos que se preocupassem em estudar os símbolos presentes na VSO a partir da categoria gênero. Entretanto, há reflexões sobre os elementos simbólicos na VSO, como o de Cherchi sobre o trono;<sup>44</sup> o de Úria Maqua sobre a árvore;<sup>45</sup> o de Temprano, que discute o simbolismo do nome Oria e também o da árvore,<sup>46</sup> e o de Cea Gutiérrez.<sup>47</sup>

Em relação ao estudo da VSO aplicando a categoria gênero, posso sublinhar, além de minhas próprias reflexões,<sup>48</sup> o de Weiss publicado em 1996, *Writing, sanctity, and gender in Berceo's Poema de Santa Oria*,<sup>49</sup> no qual o autor discute as tensões entre a figura masculina do clérigo e a da mulher santa. Weiss analisa a obra empregando o que denomina de retórica do desejo, apontando que na VSO Oria ganha o papel de mediadora entre Deus e o pecador, e Berceo assume o caráter intermediário entre o texto latino e a audiência vernácula, o que lhe dá primazia, já que é ele que recolhe, registra e autoriza a experiência religiosa da reclusa.

Concluindo, a VSO tem sido alvo de diversas reflexões acadêmicas, desde meados do século passado, sobretudo de filólogos, linguístas, especialistas em literatura e historiadores. Entretanto, ainda há muito a ser estudado. Pela proposta teórico-metodológica assumida, minha abordagem configura-se como original e certamente contribuirá, em muito, para ampliar o conhecimento sobre a VSO, da vida monástica feminina e de como o gênero operava em La Rioja no século XIII.

#### *A Vida de Santa Oria*

Segundo as informações presentes na hagiografia em análise e na *Memoria Cronológica* sobre a "sacratissima virgo Aurea", redigida no século XVII por Gregório de Argáiz,<sup>50</sup> é possível elaborar uma breve biografia sobre Oria.<sup>51</sup> Ela nasceu no povoado riojano de Villavelayo, localizado na Sierra de Cameros, a 40 Km ao sul de Nájera, em meados do século XI, cerca de 1043. Aos 9 anos, após a morte de seu pai, Garcia, acompanhando sua mãe,

---

<sup>42</sup> Munno foi, segundo a VSO, confessor de Oria e de sua mãe e autor da primeira hagiografia que lhe foi dedicada, hoje perdida. Segundo Peña, Munno foi presbítero e monge do mosteiro de San Millán de la Cogolla. PEÑA DE SAN JOSÉ, J. Glosas a la Vida de Santa Oria de Don Gonzalo de Berceo. *Berceo*, n. 60, p. 371-378, 1961. p. 374. Destaco que optei por manter a grafia dos nomes tal como na edição aqui citada.

<sup>43</sup> MUÑOZ FERNÁNDEZ, op. cit, p. 58.

<sup>44</sup> CHERCHI, P. La siella di Santa Oria. *Cultura Neolatina*, n.33, p. 207-216, 1973.

<sup>45</sup> URÍA MAQUA, I. El árbol y su significación en las visiones medievales del Otro Mundo. *Revista de Literatura Medieval*, n. 1, p. 103-109, 1989.

<sup>46</sup> TEMPRANO, J.C. Dos glosas a la Vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo. *La Ciudad de Dios*, n. 197, p. 127-136, 1984.

<sup>47</sup> CEA GUTIÉRREZ, A Religiosidad y comunicación interespaical en la Edad Media: Los viajes celestiales en el Poema de Santa Oria. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, v. 54, n. 1, p. 53-102, 1999,

<sup>48</sup> Ver nota 8.

<sup>49</sup> WEISS, Julian. Writing, sanctity, and gender in Berceo's Poema de Santa Oria. *Hispanic Review*, v. 64, p. 447- 465, 1996.

<sup>50</sup> “Vixit haec sacratissima virgo Aurea in laycali habitu annis novem et in sanctae religionis proposito annis decem et octo. Obiit autem XXVIII etatis sue an. ab Era Caesaris M.C.VIII, feria quinta, ora noctis prima, IV Idus Martii, luna XXII. Sepultaque est sub aula Sancti Emilianii antiqui de superiori domo in sarcophago novo in spelunca quae eminet ipsius praedicti almi confessoris oratorio... “. DUTTON, B. (Ed.). Introducción: La Vida de Santa Oria. In: GONZALO DE BERCEO. *Obras Completas*. Estudo e edição crítica por Brian Dutton. Op. cit, p. 83.

<sup>51</sup> Alguns autores identificaram Oria, protagonista da VSO, com a Oria, personagem da *Vida de Santo Domingo* (VSD), também de autoria de Gonzalo de Berceo. Sobre o tema ver URÍA MAQUA, Isabel. Oria emilianense y Oria silense. *Archivum*, n. XXI, p. 305-336, 1971.

Amunna, tornou-se emparedada<sup>52</sup> no mosteiro de San Millán de Suso, no período, segundo Peña, de maior esplendor e fama deste cenóbio.<sup>53</sup> Ali permaneceu até a sua morte, aos vinte e sete anos, sendo enterrada em uma cova escavada na pedra atrás da igreja do mosteiro.

Para Úria Maqua, provavelmente o culto a Oria já era importante na região desde a sua morte.<sup>54</sup> Ela defende que as visões deveriam ter atraído a admiração das pessoas que, ainda em vida da reclusa, dirigiam-se ao mosteiro para ouvi-la relatá-las.<sup>55</sup> Em Villavelayo, há uma capela dedicada à visionária, que, segundo a tradição, teria sido construída antes do século XVII no mesmo local da antiga casa de sua família. Em 1609,<sup>56</sup> os seus restos mortais foram trasladados para o altar da Igreja de San Millán de Yuso. Nesta época, também foram criados um santuário e uma confraria sob seu patronato.<sup>57</sup> Para Dutton, Santa Oria foi pouco conhecida fora de La Rioja.<sup>58</sup>

Oria é retratada na VSO como uma reclusa que vivia mortificando a sua carne (VSO 20-23, 36c, 111d, 112a, 130b),<sup>59</sup> sofrendo abstinências (VSO 21c), rezando os salmos (VSO 23c), lendo sobre as paixões dos mártires (34ab) e fazendo orações (VSO 23d, 138b). Dentre suas qualidades, é ressaltada a sua paciência (VSO 22b), a sua humildade (VSO 22b) e o seu bom coração (VSO 23b), além de ser destacado que ela "luz era e confuerto de la su vezindat" (VSO 22d). Entretanto, o traço de sua espiritualidade mais sublinhado é o seu espírito contemplativo e místico, coroado por visões.<sup>60</sup>

Ainda que a VSO informe que a reclusa teve "grandes visiones" (VSO 24b), só descreve três. A primeira ocorreu no dia 27 de dezembro, dia da festa da virgem mártir Eugênia,<sup>61</sup> segundo a liturgia mozárabe. Nesta visão, Oria, guiada por três mártires - Agatha,<sup>62</sup> Olalia<sup>63</sup> e Cecília<sup>64</sup> - passeia pelo céu. Lá encontra cônegos, bispos, um coro de virgens, mártires, eremitãos e, dentre estes, muitos personagens riojanos e que lhe foram próximos, como a sua professora Urraca, que não pôde ver, mas com quem conversou, e seu pai. Durante esta visão a reclusa encontrou uma virgem, chamada Voxmea. Esta jovem tinha a função de guardar o trono que estava reservado no céu para Oria. Após solicitar permanecer no céu, o que lhe foi negado, foi

---

<sup>52</sup> Uma emparedada era uma devota que se permitia fechar em uma cova ou cela onde só havia um buraco para receber água e comida. Beresford questiona este emparedamento, ressaltando que os rigores impostos à vida religiosa feminina eram contemporâneos ao autor, mas não comuns no momento em que Oria viveu. BERESFORD, A. M. "La niña que yazié en paredes cerrada": the representation of the Anchoress in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*. In: DEYERMOND, A., WHETNALL, J. (Ed.) *Proceedings of the Eleventh Colloquium*. Londres: University of London, 2002. p. 45-56. p. 51.

<sup>53</sup> PEÑA DE SAN JOSÉ, J. Glosas a la Vida de Santa Oria de Don Gonzalo de Berceo. *Berceo*, n. 60, p. 371-378, 1961, p. 374.

<sup>54</sup> ÚRIA MAQUA, I. Introducción biográfica y crítica. In: GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. Edição crítica de Isabel Úria Maqua. Madri: Castalia, 1981. p. 9-69, p. 17.

<sup>55</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>56</sup> Peña diz que este traslado ocorreu em 1573. Op. Cit, p. 378.

<sup>57</sup> Segundo Sánchez Rui Pérez, por ocasião do traslado do corpo de Oria para Yuso, relíquias da santa foram doadas à paróquia de Villavelayo. SANCHÉZ RUIPÉREZ, M. Un pasaje de Berceo. *Revista de Filología Española*, n. 30, p. 382-384, 1946. p. 25.

<sup>58</sup> DUTTON, B. Introducción: La Vida de Santa Oria..., op. cit., p. 83.

<sup>59</sup> Seguimos, neste trabalho, a numeração das estrofes da edição on line da VSO disponível em <http://www.vallenajerilla.com/berceo/oria.htm>, devido a sua fácil consulta.

<sup>60</sup> Na VSO, as visões possuem certa ambiguidade, porque ocorrem quando as visionárias estão dormindo. Cf. VSO 26, 116-117, 139, 164, 189. Segundo J. Voisenet, é difícil distinguir a diferença, nos textos medievais, entre *somnium* y *visio*. VOISENET, Jacques. *Bêtes et hommes dans le monde medieval. Le bestiaire des clercs du Ve au XII<sup>e</sup> siècle*. Turnhout: Brepols, 2000. p. 184. Sobre o tema consultar também ACEBRÓN RUIZ, Julián. "¿Dormides o velades?" La vigilia del alma en los sueños milagrosos. *Scriptura*, n.13, p. 285-314, 1997.

<sup>61</sup> Virgem martirizada em 258.

<sup>62</sup> Segundo a tradição, Santa Águeda, natural da Catânia, foi martirizada após ser duramente torturada. Sua festa é comemorada no dia 5 de fevereiro e é cultuada desde o século V.

<sup>63</sup> Trata-se de Eulália, virgem mártir da cidade de Mérida, cultuada desde o século IV e patrona da paróquia do povoado de Berceo.

<sup>64</sup> Mártir romana do século III. Foi casada, porém permaneceu virgem. É venerada desde o século VI em Roma.

trazida de volta ao seu corpo (VSO 25 a 108). A segunda aconteceu onze meses depois (VSO 114-136), no dia 27 de novembro. Nela, três virgens, não nomeadas, trazem uma espécie de cama em que fazem Oria recostar para receber a visita da Virgem. Durante a visão, Maria revela a Oria que ela ficará muito doente e falecerá em breve. Na terceira, tida um pouco antes de sua morte, datada de 12 de março de 1070,<sup>65</sup> festa de Sant Gregório, a jovem é levada ao *Monte Oliveti*. Ali ela vê diversos varões vestidos de branco, entre eles, Don Sancho<sup>66</sup> (VSO 139-144).

Além das visões de Oria, a obra narra duas visões de sua mãe. A primeira aconteceu no dia da morte de Oria, 12 de março (VSO 161). Ao dormir um pouco, enquanto a filha agonizante era acompanhada por religiosos do mosteiro emilianense, Amunna teve uma visão na qual seu marido, acompanhando de três pessoas, anuncia que a filha de ambos morrerá (VSO 163-169). A outra ocorreu no dia da festa de Pentecostes, após a morte e sepultamento de Oria (VSO 188-201). Nela, mãe e filha se encontram e a santa informa, após destacar a importância da eucaristia, como foi seu trânsito, sua primeira noite no céu e com quem ela se encontrava no paraíso: na companhia dos inocentes, “los que metió Eroles por Christo a espada” (VSO 200).

Como assinalamos, a VSO foi redigida por Gonzalo de Berceo, o primeiro poeta a escrever em castelhano sobre o qual foram preservados testemunhos escritos. Ele nasceu por volta de 1196, em Berceo, povoado riojano. Foi criado no Mosteiro de San Millán de la Cogolla, onde Oria vivera como emparedada cerca de 150 anos antes. Posteriormente foi ordenado sacerdote, atuando como *preste* em sua paróquia natal, estando subordinado ao bispo de Calahorra.

Gonzalo também era um homem culto. Como suas próprias obras o atestam, dominava os saberes cultivados nas escolas urbanas. Provavelmente, foi aluno da nascente Universidade de Palência, e era versado em retórica e gramática, conhecimentos que aplicou na composição de seus poemas, todos de temática religiosa.<sup>67</sup> Redigiu suas obras entre 1230 a 1264, em castelhano,<sup>68</sup> a partir de fontes escritas, em sua maioria em latim, empregando técnicas retóricas e compostas em *cuaderna via*, um tipo específico de estrofe formada por quatro versos de quatorze sílabas, derivados dos alexandrinos utilizados pelos cantores de gesta.

O vocabulário mais rico e a estrutura literária mais sofisticada do que a dos demais textos do poeta permite afirmar que a VSO foi uma das últimas obras berceanas, composta no momento em que o autor já dominava as regras retóricas e a *cuaderna via*. Segundo Dutton, este foi o penúltimo poema elaborado por Gonzalo de Berceo, redigido entre 1252-1256. Já Úria Maqua defende que foi o último, já na segunda metade do século XIII.<sup>69</sup> Baseando-me no argumento da apurada técnica empregada na confecção da VSO, partilho da tese de Úria Maqua e localizo a redação desta hagiografia por volta de 1260.

A VSO foi preservada por um único manuscrito medieval, o **F**, copiado nas primeiras décadas do século XIV, que se encontra atualmente na *Real Academia de La Lengua*. Três cópias manuscritas de **F** foram feitas no século XVIII: uma por Ibarreta, conhecida como **I**, hoje no Mosteiro de Silos (Ms. 93); outra por Diego de Mecoleta, que está na Biblioteca Particular de Don Bartolomé March Severa, chamada **M**; e a elaborada por Tomás de Iriarte, a **G**, que pertence à Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 18577/16).<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Segundo Lida de Malkiel, Oria morreu entre 1064 e 1067. LIDA DE MALKIEL, op. cit. p. 22, nota 6.

<sup>66</sup> Para Lida de Malkiel este Sancho é o citado na copla 61 (Idem, p. 22). Úria Maqua destaca que não é possível identificar este personagem. In: GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. Edição crítica de Isabel Úria Maqua. Madri: Castalia, 1981. p. 126, nota CXLVib.

<sup>67</sup> *Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Poema de Santa Oria, Martírio de San Lourenzo, Los Milagros de Nuestra Señora, Loores Nuestra Señora, El Duelo de la Virgem, Los Signos del juicio final, Del Sacrificio de la misa* e os hinos *Veni Creator Spíritus, Tú Christe que luz eres, Ave Sancta Maria*.

<sup>68</sup> Gonzalo de Berceo escreveu suas obras com traços típicos do dialeto riojano, que apesar de manter elementos lingüísticos comuns ao castelhano, apresentavam particularidades gráficas e gramaticais.

<sup>69</sup> ÚRIA MAQUA, I. Nota introdutoria. *Poema de Santa Oria*. In: GONZALO DE BERCEO. *Obra Completa*. Coordenada por Isabel Úria Maqua. Madri: Espasa-Calpe, 1992. p. 493-496. p. 494.

<sup>70</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 493.

Gimeno Casaldiero acredita que este poema teve, ao menos, duas edições e que as atuais últimas 21 estrofes, que contém o relato da última visão de Amunna, foram acrescentadas pelo próprio autor em uma segunda versão da obra.<sup>71</sup>

Em sua forma atual, a VSO apresenta 205 estrofes, já que 16 se perderam. Para Úria Maqua, ao ser transmitido, o poema sofreu “um alto número de alteraciones del orden primitiva de las estrofas, lo que hace que el poema parezca mal estructurado y, em algunos pasajes, el sentido resulte oscuro, incluso incogruente”.<sup>72</sup> Assim, ela propôs uma reordenação das coplas.<sup>73</sup> Dutton concorda parcialmente com esta reordenação. Para ele, o *folio* contendo unicamente a copla 184 foi, por ocasião da encadernação, introduzido em um lugar diferente, mudando a ordem original dos versos. Além disso, o *folio* contendo as atuais coplas 119-125 foi encadernado de forma invertida. Ou seja, as últimas coplas ficaram na frente, e as primeiras, depois. Para o estudioso, o manuscrito fonte de **F** já apresentava estas mudanças na ordenação das estrofes face ao poema original. Lappin também não acata a reorganização das coplas proposta por Úria Maqua e sugere uma nova, pautada na comparação da VSO com a *Vie de Sainte Euphrosine*.<sup>74</sup>

A VSO está estruturada, segundo Úria Maqua, em sete partes: prólogo, introdução, primeira visão, segunda visão, terceira visão, morte de Oria e epílogo.<sup>75</sup> Esta estrutura:

... puede representarse graficamente, como un arco ojival. Hay una parte ascendente, tensiva, y otra distensiva, en médio de las cuales está la 2ª. visión, centro y clave de la estructura del poema, pues, en ella, la Virgen Maria se aparece a Oria, en su celda, y le hace una promesa que se cumplirá en las dos últimas partes, las cuales, por lo tanto, vienen condicionadas por dicha promesa.<sup>76</sup>

Já Baños Vallejo propõe outra organização. A VSO poderia ser dividida, como as outras obras hagiográficas de Berceo, em: desejo de santidade, em que é narrada a vocação de Oria e de seus pais; o processo de aperfeiçoamento, no qual são apresentados os meios utilizados pela reclusa para chegar à santidade e, por fim, quando sua santidade é provada através das visões.<sup>77</sup>

A principal fonte latina deste poema foi a *Vita Beatae Aureae*, hoje perdida, elaborada no século XI pelo monge emilanense Munno, que, segundo Berceo, também foi o confessor da santa. Em vários pontos da VSO esta vinculação ao texto latino é realçada (2b, 4, 5 abc, 6 d, 10b, 15a, 89, 90a, 115ab, 171d, 187d, 203d, 204a) e, em alguns versos, o “eu” do narrador se confunde com o “eu” de Munno, a quem é cedida a palavra na primeira pessoa do singular:

La madre de la dueña **fizo a mí clamar,**  
**fízome** en la casa de la fija entrar,  
**yo que la afincasse**, si podiesse fablar,  
ca querié dezir algo, non la podién entrar.

Dixiéronli a ella, quando **yo fui entrado:**  
“Oria, abri los ojos, oirás buen mandado;  
rescibe a don Muño, el tu amo honrado,  
que viene despedirse del tu buen gasajado”.  
**Yo Muño** e don Gómez cellerer del logar,  
ovíamos a Amuña de firmes a rogar,  
que fuese a su lecho un poquiello folgar,  
ca nos la guardariémos si quisiesse passar. Grifo meu (VSO 149-150 e 163).

<sup>71</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit, p. 236.

<sup>72</sup> ÚRIA MAQUA, I. Nota introductoria. Poema de Santa Oria... op. cit, p. 494.

<sup>73</sup> Sobre os critérios utilizados por Úria Maqua para reordenar a obra ver ÚRIA MAQUA, I. Nuevos datos sobre el perdido folio CIX .... op. cit.

<sup>74</sup> LAPPIN, A. (Ed.). op. cit.

<sup>75</sup> ÚRIA MAQUA, I. Nota introductoria. Poema de Santa Oria... op. cit, p. 495.

<sup>76</sup> Idem. Ibidem.

<sup>77</sup> BAÑOS VALLEJO, F. *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madri: Laberinto, 2003. p. 125-126.



Alguns estudiosos apresentaram outras possíveis fontes para a VSO. Gimeno Casaldüero acredita que os textos patrísticos dirigidos às virgens consagradas, em especial a carta de Jerônimo a Eustóquia e a regra redigida por Leandro de Sevilha para Florentina, sua irmã, foram fontes utilizadas por Berceo.<sup>78</sup> Simina M. Farcasiu defende que Gonzalo de Berceo utilizou materiais literários e iconográficos presentes na biblioteca emilianense, em especial, a *Moralia* e as *Homilias* de Gregório Magno e o *Comentário ao Apocalipse* de Beatus de Liébana, para construir uma concepção de vida contemplativa moral e escatológica.<sup>79</sup> Temprano encontra profundas semelhanças entre a VSO e a *Visão de Tündalo*.<sup>80</sup> Para Walsh, as estrofes finais da VSO foram elaboradas a partir da *Vida de Santa Eugênia*.<sup>81</sup> Ele, porém, acrescenta que, independentemente das fontes utilizadas, uma parte expressiva da VSO é fruto da criatividade de Gonzalo de Berceo.<sup>82</sup> Concordo com este autor. Ainda que tenha usado diferentes fontes, o poeta as organizou em função de sua visão sobre a santidade de Oria.

Por não apresentar milagres e como 66% das estrofes dedicam-se a narrar visões, alguns estudiosos classificaram a VSO como um texto visionário, dando pouco destaque aos dados biográficos presentes no poema.<sup>83</sup> Desta forma, optaram por denominar o texto como *Poema de Santa Oria*.<sup>84</sup> Esta tendência tem sido revista nos últimos anos, pois apesar do núcleo da obra, tal como aponta Beresford, constituir-se pelas visões, estas só podem ser compreendidas como parte da vida da santa.<sup>85</sup> Baños Vallejo também argumenta que as visões equivalem aos milagres nas obras hagiográficas, pois funcionam como uma prova do reconhecimento divino da santidade.<sup>86</sup> Adoto as considerações destes autores e, como Walsh,<sup>87</sup> acredito que o destaque dado às visões neste poema está relacionado às concepções de santidade feminina que se forjaram no período. Neste sentido, optei pelo título *Vida de Santa Oria*.

Quanto ao público desta obra também não há consenso entre os autores. Lappin defende que o poema foi escrito para ser apresentado no dia da festa da santa, talvez para ser lido durante a missa em sua homenagem.<sup>88</sup> Aldo Ruffinatto tem uma visão diversa. Ele destaca que na VSO há uma precedência do feminino face ao masculino: o nome da mãe da santa aparece antes do nome do pai; Amunna é uma mãe exemplar; na primeira e na segunda visão figuram virgens, e Oria teve uma professora. Além disso, devido ao conteúdo místico-visionário do poema, para o estudioso italiano, a VSO exigia leitura privada, não recitação e um público mais restrito, como uma comunidade religiosa feminina.<sup>89</sup> Para Gimeno Casaldüero o público da obra eram as religiosas, pois o objetivo era “animar a las monjas a ser pacientes, a resistir hasta el final su cansada y difícil existencia”.<sup>90</sup> É provável que, ao redigir a obra, Gonzalo de Berceo tenha imaginado um público de mulheres reclusas, o que, certamente, influenciou a seleção do conteúdo da obra e a composição dos versos.

A VSO, mesmo que tenha tido como público alvo as religiosas riojanas, é um texto hagiográfico que tinha como principais objetivos celebrar a vida e os feitos de Oria, preservar sua memória para a posteridade e estimular o seu culto. Apesar de conter motivos comuns aos

---

<sup>78</sup> GIMENO CASALDUERO, J. op. cit., p. 244, 252.

<sup>79</sup> FARCASIU, op. cit., p. 305-306.

<sup>80</sup> TEMPRANO, op. cit., p. 132.

<sup>81</sup> WALSH, J. K. A possible source..., op. cit., p. 301.

<sup>82</sup> Idem, p. 302.

<sup>83</sup> WEBER DE KURLAT, F. Notas para la cronología y composición literaria de las vidas de santos de Berceo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n. 15, p. 113-30, 1961. p. 130; ÚRIA MAQUA, I. El Poema de Santa Oria: cuestiones referentes a su estructura y género..., op. cit., p. 55.

<sup>84</sup> Como era comum no medievo, Gonzalo de Berceo não deu um título à sua obra sobre Oria. Foi a partir do século XVIII que esta obra passou a ser denominada como Vida ou Leyenda de Santa Oria.

<sup>85</sup> BERESFORD, op. cit., p. 47.

<sup>86</sup> BAÑOS VALLEJO, op. cit., p. 159.

<sup>87</sup> WALSH, J. K. Sanctity and gender in Berceo's Santa Oria... op. cit.

<sup>88</sup> LAPPIN, op. cit., p. 6

<sup>89</sup> ALDO RUFFINATTO. Berceo agiografo e il suo pubblico. *Studi di letteratura spagnola*, n. 5, p. 9-23, 1968-1970.

<sup>90</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit., p. 240.

demais poemas berceanos e aos textos visionários medievais, apresenta peculiaridades estilísticas. Defendo que através desta obra é possível conhecer um pouco mais sobre as significações de gênero no século XIII em Castela e como elas afetavam a espiritualidade feminina riojana medieval.

#### A vida religiosa feminina em La Rioja e as normativas eclesiásticas

Em La Rioja existiam, no século XIII, dois mosteiros femininos: Santa Maria del Salvador de Cañas e Santa Maria de Herce.<sup>91</sup> Estas duas comunidades eram cistercienses e, como era comum em se tratando de mosteiros femininos no período, foram fundadas por famílias nobres e receberam apoio real. Na direção de tais casas encontravam-se as mulheres da parentela dos fundadores, cuidando não somente de questões religiosas, mas administrando os senhorios monásticos e exercendo jurisdição sobre vilas, campos de cultivo, rebanhos, etc.<sup>92</sup>

O Mosteiro de Santa Maria del Salvador de Cañas foi fundado por Diego López Díaz de Haro e sua esposa, Alonsa Ruiz de Castro, em 1170, quando as vilas de Cañas e Canillas e um núcleo próximo a Tironcillo foram entregues a um conjunto de monjas beneditinas provenientes de Ayuelas, localidade próxima a Santo Domingo de la Calzada. Nesse mesmo ano, após ficar viúva, Alonsa Ruiz de Castro uniu-se a essa comunidade. Durante o século XIII, duas de suas filhas e outras descendentes foram abadessas deste mosteiro.<sup>93</sup> A tradição afirma que essa comunidade foi cisterciense desde os seus primórdios, primeiro como filial de Santa Maria de la Caridad de Tulebras, localizada em Navarra, e, a partir de 1187, vinculada a Las Huelgas de Burgos.<sup>94</sup>

Em 11 de abril de 1173, o rei Afonso VIII doou a Diego Jiménez e a sua esposa, Guiomar, senhores de Cameros, a vila de Herce, localizada no vale de Arnedo. A partir dessa doação foi organizada a comunidade feminina de Santa Maria de Herce. Em 1246 a comunidade adotou a forma de vida cisterciense. Na ocasião, D. Alfonso López de Haro e sua esposa, Maria Alvarez de los Camberos, concederam ao mosteiro o senhorio sobre a vila de Herce e suas aldeias, assim como as vilas de Murillo de Calahorra, Torremuña, Lasanta e Hornillos em Cameros, Santa Eulália Bajera, Bergasillas e Ocón, regiões sob as quais a comunidade detinha direitos jurisdicionais.<sup>95</sup>

O século XIII, momento privilegiado em minha pesquisa, foi marcado por uma crescente participação feminina na vida religiosa. Esta expansão, contudo, não se desenvolveu de forma autônoma, tornando-se alvo de diversas ações eclesiásticas, que visavam dirigir, precisar e regerar as diferentes formas da experiência religiosa feminina.<sup>96</sup> Essas iniciativas de

---

<sup>91</sup> ALDEA VAQUERO, Q., MARIN MARTINEZ, T., VIVES GATELL, J. Monastérios: In: \_\_\_\_\_. *Diccionario de Historia Ecclesiastica de España*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973. 5v. V. 3, p. 1540 e 1688; ABAD LEÓN, F. Los monasterios riojanos. In: AAVV. *História de La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 222-235. p. 231.

<sup>92</sup> Sobre o tema ver ALONSO ÁLVAREZ, R. Los Promotores de la Orden del Císter. *Anuario de Estudios Medievales*, v. 37, n. 2, p. 653-710, 2007; Diago Hernando, M. Los señoríos monásticos en La Rioja bajomedieval: Introducción a su estudio. *Berceo*, n. 131, p. 85-107, 1996; PÉREZ-EMBED WAMBA, J. El Cister femenino en Castilla y León. La formación de los dominios. *La España Medieval*, n. V, p. 761-796, 1986.

<sup>93</sup> Sobre o Mosteiro de San Salvador de Cañas ver ALONSO ÁLVAREZ, Raquel. *El Monasterio cisterciense de Santa María de Cañas (La Rioja). Arquitectura gótica, patrocinio aristocrático y protección real*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

<sup>94</sup> O Mosteiro feminino de Las Huelgas de Burgos foi um dos mais importantes de Castela Medieval. Sobre esse mosteiro ESCRIBA DE BALAGUER, Jose Maria. *La Abadesa de las Huelgas: Estudio Teologico Juridico*. Madri: Luz, 1944.

<sup>95</sup> Sobre Santa María de Herce ver PÉREZ CARAZO, Pedro. El ejercicio del poder en el abadengo de Santa María de Herce en la Baja Edad Media. In: IGLESIA DUARTE, J. I. DE LA (Ed.) Los espacios de poder en la España medieval. SEMANA DE ESTUDIOS MEDIEVALES, 12, Nájera, de 30 de julio a 3 de agosto de 2001. *Actas...* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.p. 583- 597; \_\_\_\_\_. *Santa María de Herce y su abadengo en la Edad Media*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008.

<sup>96</sup> ALBERZONI, M. P. Papato e nuovi ordini religiosi femminili. In: MENESTÒ, Enrico (dir.). *Convegno Internazionale*, 15, Assis, 13 e 14 de fevereiro de 1998. *Atti...* Espoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998. p. 207- 261; LECLERQ, J. Il monachesimo femminile nei secoli XII e XIII. In:

regulamentação devem ser compreendidas à luz da Reforma Eclesiástica dirigida por Roma, que reconhecia a importância social, política e religiosa de um corpo eclesial irrepreensível para responder aos anseios e críticas dos leigos; visava manter toda a hierarquia sob a autoridade da cúria papal; eliminar a influência laica nas questões eclesiais, e lutar pela preservação do patrimônio. Relacionado a estas metas, um dos objetivos perseguidos pela cúria papal foi, justamente, delinear um perfil ideal de comportamento para ser seguido pelas religiosas.

Analisando os documentos normativos produzidos para as religiosas neste período, é possível concluir que a vida religiosa feminina ideal para os homens da Igreja deveria ser marcada pela castidade, pela vida comunitária; pela rígida separação dos homens, fossem religiosos, clérigos ou leigos; pela reclusão, e pelo silêncio.<sup>97</sup>

Gonzalo de Berceo, como sacerdote letrado, provavelmente conhecia as comunidades cistercienses citadas; os diferentes movimentos de espiritualidade femininos do período, e as diretrizes da cúria romana para a Igreja em geral e para as mulheres religiosas em particular, que foram introduzidas na Península Ibérica a partir de 1229, com a realização do Concílio de Valladolid.<sup>98</sup> É possível supor que, ao compor a VSO, o poeta dirigiu-se às monjas riojanas, atento aos movimentos de espiritualidade feminina e às normativas papais.

#### O uso dos símbolos na obra berceana

Além do estudo de elementos simbólicos específicos, alguns autores discutiram o uso da simbologia na obra berceana em geral. Os trabalhos podem ser divididos em dois grandes grupos. No primeiro encontram-se os autores que consideram que Gonzalo de Berceo seguiu a tradição. Neste sentido, Úria Maqua afirma que os símbolos presentes na VSO são tradicionais, ou seja, comumente usados na literatura de visões ou nos relatos de viagens ao outro mundo, como uma estereótipo da mística.<sup>99</sup> Walsh, ainda que apresente uma visão diferente, já que vê no simbolismo da VSO uma relação com a literatura sobre as virgens mártires, destaca o caráter pouco criativo do uso dos simbolismos em Berceo: “Berceo’s work is not so much a progression of creative allegory and symbol as it is a recitation of local and favorite saints and of requisitive motifs corresponding, in this case, to the familiar lives of martyr saints”.<sup>100</sup>

No segundo grupo encontram-se as reflexões que defendem que ainda que incorporem elementos simbólicos correntes na literatura, Berceo o faz de forma singular. Cacho Bleuca, no artigo *La ambivalencia de los signos: el “monje borracho” de Gonzalo de Berceo: (milagro XX)*, destaca que Berceo utiliza diversos elementos presentes em sua fonte latina, mas os desenvolve, explorando algumas das possibilidades que seu material base apresenta. Para o autor, o poeta riojano constrói seu relato a partir de “una perspectiva humana, eliminando varios detalles más teóricos y abstractos, lo que refuerza su literalidad y aumenta su eficacia didáctica”, ao mesmo tempo que “ha multiplicado algunos signos susceptibles de ser interpretados simbólicamente y figuradamente desde la inmediatez de su concreción, cargándose las palabras, los espacios, los gestos, la estructura narrativa, de unos remozados sentidos”.<sup>101</sup>

Este uso criativo dos símbolos é reafirmado por Paolo Cherchi. Em um artigo em que discute a presença da tradição e dos *topoi* na literatura medieval, dentre outros escritores, o

---

MENESTÒ, Enrico (dir.). *Convegno Internazionale*, 7, Assis, 11 a 13 de fevereiro de 1979. *Atti...* Espoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1980. p. 63-99, p. 83-87; BOLTON, Brenda. *A Reforma na Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 93-109; BERESFORD, op. cit., p. 47-48.

<sup>97</sup> SILVA, A. C. L. F. da Os concílios lateranenses e a vida religiosa feminina: reflexões sobre as normativas papais direcionadas às monjas nos séculos XII e XIII. In: XIII Encontro de História Anpuh - Rio, 2008, Seropédica. *Anais Eletrônicos*. Seropédica: UFRRJ, 2008. v. 1. p. 1-9. Disponível em: [http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212952596\\_ARQUIVO\\_npuhregional\\_2008\\_AndreiaCLFrazao\\_daSilva\\_FINAL.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212952596_ARQUIVO_npuhregional_2008_AndreiaCLFrazao_daSilva_FINAL.pdf)

<sup>98</sup> CONCÍLIO DE VALLADOLID. In: TEJADA Y RAMIRO, Juan (Ed.). *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Madrid: Imprenta de D. Pedro Montero, 1861. 5t. T. 3, parte 2, p. 324-328.

<sup>99</sup> GONZALO DE BERCEO. *Poema de Santa Oria*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Coordenada por Isabel Úria Maqua... op. cit., p. 495.

<sup>100</sup> WALSH, John K. A possible source for Berceo’s... op. cit., p. 304.

<sup>101</sup> CACHO BLECUA, op. cit.

autor trata da obra de Berceo, em especial da VSO.<sup>102</sup> O estudioso italiano afirma que o riojano faz amplo uso dos *topoi*, pois eles eram necessários para que seus leitores/ouvintes identificassem que seu relato se tratava de uma visão:

Since he was describing a paradise, he could have used all the elements that the tradition had put within his reach: he could have put in this paradise the rooster of paradise, the arbor typus ecclesiae, the doves, the angels, and God knows how many other things, all to make his paradise believable to his readers who would not have understood a paradise depicted with elements ex- traneous to the tradition.<sup>103</sup>

Cherchi, porém, destaca que Berceo escolheu, dentro de um repertório, cada *topos* que incorporou à sua obra, o que já implica em originalidade. Mas o poeta fez mais: modificou alguns destes *topoi*. Assim o autor conclui que “that he was using a topos is not to undermine his originality but, on the contrary, to underline it”.<sup>104</sup>

Perry, que dedica um capítulo de sua obra ao estudo da alegoria e dos símbolos na VSO, defende que os eventos da vida e as visões descritas possuem um significado transcendente, que é explicado pelo simbólico. Para o autor, só é possível compreender as visões deste poema pensando-as à luz de sua lógica interna, já que é a combinação dos símbolos presentes no relato que o fazem original.<sup>105</sup>

Minhas reflexões aproximam-se da perspectiva deste segundo grupo de autores. Como Cacho Blecua, Cherchi e Perry, acredito que Berceo incorporou símbolos já presentes em suas fontes e/ ou de uso corrente no medievo às suas obras. Contudo, o fez de forma consciente e criativa.

Na VSO, os símbolos vão se sucedendo, dando a impressão de que formam uma cadeia, na qual diferentes signos figuram entrelaçados. No poema, os símbolos são usados de forma dinâmica. Assim, um mesmo elemento ganha, em alguns casos, sentidos diversos no decorrer da narrativa. Neste artigo, partindo do pressuposto que a simbologia da VSO, mesmo fundamentando-se na tradição, configura-se de forma particular, como assinei na introdução, quero discutir como o saber sobre a diferença sexual foi um elemento constitutivo no uso que Berceo deu aos símbolos.

## Os símbolos na VSO

### 1. O ouro

O ouro é considerado o mais nobre e perfeito dos metais e, em diferentes culturas, significa a riqueza, a imutabilidade, a eternidade, a precisão, a superioridade, a glorificação, o amor e a correta decisão espiritual.<sup>106</sup>

O ouro figura na VSO para qualificar uma série de elementos: os cálices que os bispos, em cortejo, portavam (VSO 57-59); o trono que se encontrava no céu destinado à Oria (VSO 77); a vida celeste em contraposição à terrestre, caracterizada como escória (VSO 97), e a valiosa veste de Voxmea - que guardava o trono da reclusa - era “mas preciosa que oro, mas que la seda pura” (VSO 91b). Em todos estes casos, o ouro é usado para destacar a superioridade, a eternidade, a imutabilidade, a perfeição, a glória e o valor destes objetos celestiais e, por extensão, do próprio céu.

Mas o uso mais destacado do simbolismo do ouro no poema é a relação estabelecida entre este metal e o nome Oria:

Qual nombre li pusieron quando fue baptizada

---

<sup>102</sup> CHERCHI, Paolo A. Tradition and Topoi in Medieval Literature. *Critical Inquiry*, v. 3, n. 2, p. 281-294, 1976. p. 288-289.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> PERRY, op. cit, p. 89-119.

<sup>106</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p. 434; LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 151; CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 669.

Commo era preçiosa mas que piedra preçada  
Nombre habia de oro, Oria era llamada (VSO 9bcd).

O nome dado a Oria, portanto, é associado ao ouro, e justifica-se pela preciosidade da menina, já anunciada em VSO 4 a, “essa Virgen preçiosa de quien fablar solemos”, e pelo caráter da santa. Este é descrito em diversas coplas seguintes, nas quais as suas virtudes são realçadas: mortificava sua carne (VSO 15 e 21); aprendia com a correção de seus pais (VSO 16); não falava nem ouvia palavras inconvenientes e vãs (VSO 16 e 22); era caridosa, paciente, humilde e trazia luz e conforto aos seus próximos (VSO 22), e constantemente rezava os salmos e fazia oração (VSO 23).

Nas narrativas medievais, os nomes tinham duas funções: designar os personagens, e assinalar suas características morais, pois, acreditava-se, que a “etimologia de las palabras permite descubrir su esencia”.<sup>107</sup> Pastoreau explica:

O nome diz a verdade da pessoa, permite descrever sua historia, proclama o que será seu futuro. A simbólica do nome próprio desempenha, assim, papel considerável na literatura e na hagiografia. Nomear é sempre um ato extremamente forte, porque o nome mantém relações estreitas com o destino da pessoa que o carrega. É o nome que dá sentido à vida. (...) Conhecer a origem de um nome próprio é, portanto, conhecer a natureza profunda de quem o possui.<sup>108</sup>

Para Temprano, a etimologia do nome de Oria, presente na citada copla 9, é um dos nexos semânticos de todo o relato, uma das bases que sustenta toda a narrativa berceana.<sup>109</sup> Concorde com o autor. Todas as visões que são relatadas na obra justificam-se pela elevada vida ascética de Oria. Elas foram concedidas por Deus como retribuição: “Pon onde ganó en cabo de Dios rica soldada” (VSO 23d); “Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones. Que li mostró en çielo tan grandes visiones” (VSO 24 ab).

O simbolismo do ouro ressalta o que se acreditava ser a essência de Oria: como esse metal imutável, a reclusa era constante em sua devoção e mortificações. Ela não prega, não faz milagres, não sai de sua cela. Esta vida encerrada a distingue dos demais santos biografados por Berceo - Millán, Domingo e Lourenço - e nela há, sem dúvida, uma diretriz de gênero, que associa o feminino à passividade e à necessidade de uma rígida disciplina. Nesta vida entregue à ascese e à contemplação, o destino valoroso de Oria se cumpriu: ela foi agraciada com visões dadas por Deus.

## 2. O três

O número três figura onze vezes na VSO: três mártires guiaram Oria em sua primeira visão (VSO 27ab, 29, 30, 51, 99); três pessoas “angelicas” saíram das janelas do céu (VSO 47); três virgens anunciaram a visita de Maria na segunda visão (VSO 118 e 126), e três pessoas vestidas de branco acompanhavam Garcia na primeira visão tida por Amunna (VSO 168). Mas o simbolismo do três também se relaciona ao número de visões da reclusa; implicitamente, à invocação da Trindade no início da obra (VSO 1), e, segundo Úria Maqua, no número de estrofes originais do poema, 222.<sup>110</sup>

O uso do simbolismo numérico remonta a Pitágoras e foi muito usado durante o período medieval.<sup>111</sup> No tocante especificamente à literatura, segundo Curtius, desde a literatura latina os autores guiavam-se pelos números, o que o autor denominou de composição numérica.<sup>112</sup>

<sup>107</sup> CARMANO FERNÁNDEZ, op. cit., p. 89.

<sup>108</sup> PASTOREAU, op. cit., p. 500-501.

<sup>109</sup> TEMPRANO, op. cit., p. 128.

<sup>110</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo...*, op. cit., p. 16, nota 19.

<sup>111</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996. p. 511.

<sup>112</sup> Idem.

Para o autor, as “simetrias e correspondências dos números cardinais simulavam uma ordem aparente, considerada sagrada”, o que influenciava a estrutura da obra, determinando suas divisões, o número de versos e estrofes.<sup>113</sup>

Além de influenciar na estruturação das obras, os números eram incorporados aos textos como elementos simbólicos, com múltiplos significados.<sup>114</sup> No caso específico do número três, vários sentidos foram atribuídos: ordem, totalidade, mediação, conclusão, atividade e criação. Como é a soma dos números anteriores, é considerado o número perfeito, representando o começo, o meio e o fim. É o número que exprime a Trindade, vincula-se ao céu, e às virtudes cristãs, fé, amor e esperança.<sup>115</sup>

Na VSO, o três é utilizado para realçar a perfeição da experiência visionária de Ória, que, como destaca VSO 24ab, foi uma dádiva de Deus. As visões caracterizam a sua espiritualidade, pautada na contemplação e associada à reclusão, ao silêncio e à passividade, ser visionária é o único aspecto que caracteriza a sua santidade. Outro santo biografado por Berceo, Domingo de Silos, também é agraciado com uma visão, mas este não é o único aspecto de sua espiritualidade/santidade. Ele prega, cura, exorciza, participa de procissões, reforma mosteiros, etc.

Ao referir-se às mártires, às virgens, aos seres angelicais e aos que seguiam D. Sancho, creio que o autor quer destacar, ao utilizar o três, alguns aspectos. Este elemento exprime, por um lado, a trajetória concluída do fiel; o começo, o meio e o fim de uma jornada terrestre vitoriosa. Por outro lado, simboliza a harmonia, a mediação, a organização celeste e, por fim, a perfeição da redenção e salvação eternas. Ou seja, não há uma uniformidade de sentidos no uso do três na VSO. Mas ele é um elemento fundamental para distinguir a espiritualidade visionária da reclusa, perfeita por ter sido outorgada por Deus, e como elemento que destaca a harmonia, completude, ordem e perfeição do mundo celeste, que contrasta com o dia a dia da emparedada, segundo a VSO, de mortificações.

### 3. A pomba

Às pombas são associados diversos sentidos. Elas simbolizam as almas, a imortalidade, a inspiração celestial, as manifestações de Deus, a ressurreição, a glória após a morte, a paz, a pureza, a simplicidade, a harmonia, a esperança, a felicidade recuperada, o Espírito Santo, o batismo cristão, os mártires.<sup>116</sup> Nas pinturas mitológicas e no *Cântico dos Cânticos* é associada ao feminino.<sup>117</sup> E na VSO?

As pombas figuram na VSO unicamente na primeira visão. As virgens mártires que guiam a reclusa tinham pombas nas mãos. Estas pombas possuíam uma particularidade: eram “mas blancas que las nieves que non son coçeadas: Paresçia que non fueran en palombar criadas” (VSO 30). Olalia, então, dá um conselho a Oria: ela deveria olhar para uma pomba, esquecendo-se de tudo mais, seguindo-a (VSO 37 e 40). Só em VSO 46 fica evidente que Oria recebera uma pomba que, como é possível concluir pela leitura da VSO 49, permaneceu com ela durante a sua visita ao céu. Como interpretar o simbolismo da pomba nestes versos?

Para Cea Gutiérrez, as pombas na VSO representam as almas das três virgens mártires, assim como a de Oria.<sup>118</sup> Conclusão semelhante apresenta Farcasiu. Ela acredita que Berceo, influenciado pelos Beatos e por Gregório Magno, considera que a pomba representa, na VSO, o espírito e a obra dos mártires.<sup>119</sup>

Gimeno Casaldueiro interpreta a pomba como símbolo da virgindade. Segundo este autor, o poeta riojano aproveitou um motivo literário presente na carta de Jerônimo a Eustoquia: a exortação que o escritor patristico faz sobre meditar a respeito do reino dos céus e sobre o prêmio que aguarda aqueles que perseverarem na fé, pois esta “despierta el deseo de subir como

---

<sup>113</sup> Idem, p. 543.

<sup>114</sup> CARMONA FERNÁNDEZ, op. cit., p. 91.

<sup>115</sup> LEXIKON, op. cit, p. 194; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 899.

<sup>116</sup> LEXIKON, op. cit, p. 162; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 728; CIRLOT, op. cit, p. 470.

<sup>117</sup> CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Bauru: Edusc, 2004. p. 187.

<sup>118</sup> CEA GUTIÉRREZ, op. cit, p. 67.

<sup>119</sup> FARCASIU, op. cit, p. 315.

paloma a descansar en Cristo”.<sup>120</sup> Para Casaldüero, portanto, “el vuelo de la paloma descifra, pues, el movimiento ascendente de Oria. Oria, siguiendo a la paloma de la virginidad y siguiendo por eso a las otras vírgenes, alcanza a éstas y entra también en el paraíso”.<sup>121</sup>

Úria Maqua propõe outra interpretação. Para ela, a pomba nas mãos das mártires deve ter sido inspirada em alguma pintura ou relevo da época e representa suas almas.<sup>122</sup> A pomba de Oria, porém, representa o Espírito Santo: “el Espíritu Santo está con la reclusa y su presencia se revela por la acción confortadora que ejerce en ella”.<sup>123</sup>

Creio que, no contexto da VSO, a pomba não possui um sentido unívoco. Assim, as pombas que as mártires traziam em suas mãos sintetizavam suas múltiplas características: a vitória contra a morte; a pureza e virgindade; a imortalidade; a recompensa celestial, já que eram consideradas santas por seu martírio. Oria, diferentemente das mártires, ainda não alcançara a sua glória, que só se efetivaria com a sua morte. Assim, como Úria Maqua, defendo que o sentido da pomba entregue à reclusa era diverso daquele das suas guias. Porém, não creio que ela representava o Espírito Santo. Concordo parcialmente com Cea Rodríguez: esta pomba também simboliza a alma de Oria. Entretanto, a pomba-alma da emparedada se diferencia das pombas-almas de Agatha, Olalia e Cecília porque ainda luta por aperfeiçoar-se. Daí a importância do conselho dado por Olalia: não perder a pomba de vista; para que Oria não perdesse o “prêmio eterno”, sua alma deveria ser mantida constantemente sob vigília e disciplina.

#### 4. A coluna, a escada e a árvore

Ao ser aconselhada por Olalia para não tirar os olhos da pomba, como destacamos no item anterior, Oria levantou os olhos e viu uma coluna, que possuía escadas e degraus (VSO 38-39). Seguindo a pomba e as virgens, Oria escalou as escadas até o topo (VSO 40-41). Ao chegarem ao cume, encontram uma árvore com uma copa frondosa, com muitas flores, folhas verdes e uma saborosa sombra (VSO 43-44). Ao redor da árvore havia um “maravilloso prado” (VSO 44d). As quatro jovens tiveram “placer e pagamento” ao subirem nesta árvore com suas pombas nas mãos (VSO 45-46ab). Após visitarem todas as comarcas do céu, o retorno à cela de Oria também foi pela escada (VSO 108).

A coluna, a escada e a árvore, por apresentarem como característica comum a verticalidade, simbolizam a comunicação entre céu e terra e a ascensão ou elevação espiritual. Além destes sentidos gerais, tais elementos apresentam particularidades: a coluna é vista como símbolo do sucesso, do poder, da força, da solidez e da imortalidade; a escada traduz a idéia de hierarquia e do movimento do ir e vir; a árvore associa-se às idéias de regeneração, renovação, renascimento, vida e maternidade.<sup>124</sup> Pelo seu caráter central na primeira visão, já que as donzelas ascendem ao céu através da coluna, da escada e da árvore, diversos autores propuseram interpretações para tais símbolos no contexto da VSO.

Para Cea Gutiérrez, que defende que Oria não sobe os degraus da coluna, mas é levada pela pomba, e, portanto, sua subida não requer esforço, tal elemento é um sinal da graça de Deus, que é coroada pelo desfrute da árvore, símbolo do prazer espiritual.<sup>125</sup>

Para Gimeno Casaldüero, a coluna representa a conduta, ou seja, as boas e más obras que podem fazer os homens caírem facilmente ou subirem com grande esforço. Quanto ao prado com a árvore, para o autor simbolizam Maria.<sup>126</sup>

Farcasiu também vê uma articulação entre os símbolos da coluna e da árvore. Para a autora, a primeira simboliza a vida ativa e, a segunda, a contemplativa. Por este motivo Oria teve dificuldade para galgar os degraus, que representam os estágios do crescimento espiritual, enquanto foi fácil subir na árvore. A árvore também simboliza, para a pesquisadora, a figura de

<sup>120</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit, p. 247.

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 23.

<sup>123</sup> Idem, p. 30.

<sup>124</sup> CARR-GOMM, op. cit, p. 59; LEXIKON, op. cit, p. 25, 61, 83; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 84, 265, 378; CIRLOT, op. cit, p. 103, 168.

<sup>125</sup> CEA GUTIÉRREZ, op. cit, p. 64.

<sup>126</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit, p. 248.

Maria, tal como o aprazível jardim do prólogo de outra obra berceana, *Milagros de Nuestra Señora*.<sup>127</sup>

Para Úria Maqua, a coluna, a escada e a árvore são símbolos do centro, do eixo do universo, lugares de ligação entre o céu, a terra e o inferno, pelos quais subir e descer é possível. Ainda segundo a autora, a subida de Oria pela coluna/escada representa sua gradual perfeição espiritual até alcançar a árvore, símbolo do paraíso, da árvore da vida.<sup>128</sup>

Para Walsh, a coluna e árvore representam a escalada da humildade e a virgindade.<sup>129</sup> Montero Curiel, que só trata do simbolismo da árvore, defende que esta representa a ponte entre o céu e a terra.<sup>130</sup> Para Temprano, a árvore simboliza, além do eixo entre a terra e o céu, Cristo, Maria e a Igreja Triunfante.<sup>131</sup>

A coluna, a escada e a árvore figuram na VSO como uma sequência simbólica articulada que fazem a ligação entre a terra, onde Oria se encontrava no início da visão e para onde retorna ao final, e o céu, pelo qual passeia. Desta forma, incontestavelmente representam a comunicação entre o mundo terreno e o celeste, para o qual é possível subir e descer. Contudo, tais elementos devem ser articulados aos outros símbolos presentes na narrativa. Se a pomba que Oria observa, ao seguir as Virgens mártires na subida, é sua alma, concordo com Úria Maqua: a coluna e a escada representam o seu crescimento espiritual. Quanto à árvore, pelo fato de situar-se no topo da coluna e trazer gozo e recompensa às donzelas, simboliza a vida eterna, a vitória dos que renunciam os prazeres terrenos e, gradualmente buscam a perfeição. O tema aqui é, novamente, o da recompensa para uma vida em reclusão, devoção e contemplação.

## 5. A luz

Na VSO há vários termos que traduzem a idéia de luz/luminosidade: *lumbre, luz, luçir, reluçir, alumbrar, claridat, clara*. Em diferentes culturas, a luz é identificada ao espírito e simboliza a vida, a imaterialidade, a moralidade, a intelectualidade, a salvação, a felicidade e a lei dadas por Deus e a própria idéia de Deus.<sup>132</sup>

A associação entre Deus e luz já estava presente no cristianismo primitivo. Em I João 1, 5b, lemos: “Deus é luz, e não há nele trevas nenhuma”. Contudo, segundo Carmona Fernández, foi nos séculos XII e XIII, que se desenvolveu a mística da luz no Ocidente.<sup>133</sup> Como destaca Duby, os teólogos do período:<sup>134</sup>

Vêem a criação como uma incandescência procedente de uma fonte única, uma luz que chama à existência, de degrau em degrau, as criaturas; e, refletindo em cada elo desta mesma corrente hierarquizada, a luz, desde os confins tenebrosos do cosmo, volta à sua origem que é Deus. O que é esse duplo movimento senão, simplesmente, o de uma troca amorosa? O amor de Deus dirige-se para aquilo que ele criou, o amor das criaturas dirige-se para o criador.<sup>135</sup>

Na VSO, a luz é associada a diversos elementos: ao Espírito Santo, “lumbre de confortar” (VSO 1c); à própria Oria, que era luz para a sua vizinhança (VSO 22d); às virgens mártires que guiam a reclusa em sua primeira visão, que “luçian commo estrellas” (VSO 29d); à escada de Jacó, que reluzia porque era obra de Deus (VSO 42abc); ao céu, já que por suas janelas saíam luzes (VSO 46cd); aos evangelistas, que “claridat omne non la podrie contar”

<sup>127</sup> FARCASIU, op. cit, p. 317-319.

<sup>128</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 33 -36.

<sup>129</sup> WALSH, John K. A possible source for Berceo's... op. cit., p. 306.

<sup>130</sup> MONTERO CURIEL, P. Los espacios en el Poema de Santa Oria ..., op. cit., p. 369.

<sup>131</sup> TEMPRANO, op. cit, p. 130-131.

<sup>132</sup> LEXIKON, op. cit, p. 129; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 567; CIRLOT, op. cit, p. 357.

<sup>133</sup> CARMONA FERNÁNDEZ, op. cit., p. 96-97.

<sup>134</sup> O tema da mística da luz foi desenvolvido pelos teólogos cistercienses, em especial Bernardo de Claraval. Como já destacado, os cistercienses estavam presentes em La Rioja e seu pensamento certamente influenciou a escrita de Berceo.

<sup>135</sup> DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 49.



(VSO 86d); à *siella* reservada à reclusa no céu (VSO 78 b); os nomes escritos na roupa de Voxmea, que eram mais claros ou mais escuros de acordo com a vida que viveram na terra (VSO 92-93), e à iluminação da cela de Oria quando Maria vem visitá-la, em sua segunda visão (VSO 122 e 136).

Os autores pouco se preocuparam com o simbolismo da luz na VSO. Só encontramos interpretações propostas por Sanchez Ruiperrez<sup>136</sup> e Úria Maqua.<sup>137</sup> Eles concordam que, no contexto desta obra, a luz se relaciona ao sobrenatural, em particular, ao céu. Contudo, como é possível verificar pelos dados apresentados, ainda que associada a seres e espaços espirituais, como o céu, o Espírito Santo, as mártires, a escada de Jacó, os evangelistas, a *siella* e a Virgem Maria, no caso específico das vestes de Voxmea e de Oria, creio que a luz ganha outro significado.

Os nomes grafados na roupa de Voxmea, diferenciados por sua claridade ou obscuridade, ilustram, de forma didática, a lógica hierárquica da mística da luz. Quanto mais justa tivesse sido uma pessoa, mais próxima de Deus ela se encontrava e, portanto, mais o seu nome brilhava. No sentido oposto, como mais obscuro estivesse um nome, significava que, pelo pecado, a pessoa estava distante da perfeição divina. É esta mesma lógica que dá sentido a identificação da santa à luz. Oria, devido à sua vida de privações e renúncias, refletia a luminosidade divina e a repassava aos que se encontravam ao seu redor.

## 6. O trono/cadeira

Como destaca Dutton, o tema da cadeira ou trono reservado no céu para um fiel estava já presente em diversos escritos desde a antiguidade.<sup>138</sup> Contudo, como sublinha Cherchi, a VSO apresenta uma diferença face aos textos anteriores: nesta obra indica-se para quem é o trono/cadeira.<sup>139</sup>

A VSO usa os termos trono e *siella/silla*. Segundo Kasten e Cody, o vocábulo *siella*, no castelhano medieval, poderia receber diversos sentidos: assento, sela de montaria, trono, sede episcopal ou papal, e lugar da mansão celeste.<sup>140</sup> Já, trono poderia significar assento real ou ordem de anjos.<sup>141</sup> Martín Alonso propõe ainda outro significado: “espíritos bienaventurados que pueden conocer inmediatamente en Dios las razones de las obras divinas o del sistema de las cosas. Forman el tercer coro”,<sup>142</sup> como em outra obra de Gonzalo de Berceo, Loores 219, em que são listados os que adoram a Virgem:

Angeles e archangeles, tronos e seniores.  
Apostolos e martires, justos e confesores  
Con estolas e manipulos cantan a ti loores,  
Los que mas se estudian tienense por meiores.

O termo trono só figura uma vez na VSO, associado aos apóstolos: “Vido a los apóstolos mas en alto lugar, Cada uno en su trono en que debia jusgar” (VSO 86ab).<sup>143</sup> Quanto ao termo *siella* é utilizado para referir-se a algo que era reservado a Oria no paraíso. Como já assinalado, em sua viagem pelo céu, durante a primeira visão, Oria encontra uma *siella* “muy rica”, “de oro bien labrada”, “de piedras muy preciosas toda engastonada”, mas que estava vazia e selada (VSO 77-78). Uma jovem ricamente vestida, Voxmea, toma conta desta *siella* que “Commo rayos de el sol, assi relampagaba” (VSO 90 c). A moça explica à reclusa que a *siella* estava

<sup>136</sup> SANCHEZ RUIPERREZ, op. cit, p. 383.

<sup>137</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 41.

<sup>138</sup> GONZALO DE BERCEO. *Obras Completas*. Estudo e edição crítica por Brian Dutton..., op.cit., p. 518.

<sup>139</sup> CHERCHI, Paolo A. *Tradition and Topoi ...*, op. cit., p. 288-289.

<sup>140</sup> KASTEN, Lloyd A., CODY, F. J. *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*. 2 ed. Nova York: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001. p. 646.

<sup>141</sup> Idem, p.701.

<sup>142</sup> MARTÍN ALONSO. *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986. 2 t. T. 2, p. 1605.

<sup>143</sup> Fica ambiguo, no texto, se os evangelistas também estão sentados em tronos. A obra diz que eles estão no mesmo lugar que os apóstolos, o “alto lugar”, mas estariam também assentados em tronos?

resevada para ela, assim como uma casa, caso não aceitasse conselhos do pecado, ou seja, do diabo<sup>144</sup> (VSO 96):

Todo esti adobo a ti es comendado,  
El solar e la siella, Dios sea ende laudado,  
Si non te lo quitare conseio del pecado  
El que hizo a Eva comer el mal bocado.

A referência a Eva não é gratuita. Para muitos medievais, as mulheres eram mais propensas ao erro por sua natureza inferior a dos homens, vistos como hierarquicamente superiores física e espiritualmente.<sup>145</sup> Assim, cair em tentação, como ocorreu com Eva, era sempre uma possibilidade quando se tratava de uma mulher. Este dado explica porque Oria quer logo tomar posse da “glória” que lhe estava reservada e diz não querer retornar à terra (VSO 97), mas Voxmea afirma que não era possível (VSO 98). A emparedada, então, pede às virgens que a acompanham que intercedam junto a Deus (VSO 100-101). Deus então fala diretamente à reclusa, que pode ouvi-lo, mas não vê-lo (VSO 102):

Dixolis: piense Oria de ir a su logar,  
Non vino tiempo aun de aqui habitar:  
Aun ave un poco el cuerpo a lazarar,  
Despues verná el tiempo de la siella cobrar

Oria, ainda não satisfeita, argumenta que se voltar à terra não conseguirá retornar ao céu (VSO 103-104). Deus novamente a responde, destacando que ela não deveria preocupar-se de não ter mérito, pois “Con lo que has lazrado ganesti el mi amor”, e que Ele a ajudaria a alcançar seu prêmio eterno (VSO 105-107).

Segundo os especialistas, o trono simboliza a grandeza humana e divina, a glória e o equilíbrio.<sup>146</sup> Contudo, para Gimeno Casaldueiro, na VSO, a *silla* representa a oração da virgem: (... ) la silla que representa en el paraíso el galardón de Oria se vincule estrechamente a la plegaria. Ella simboliza la oración de la virgen antes y después del triunfo; antes, en cuanto que con la oración debe conseguirse; después, en cuanto que la oración será el oficio de la virgen en la vida perdurable.<sup>147</sup>

Ainda que tenham alguns sentidos intercambiáveis, é digno de nota que na VSO o trono se refira às cadeiras dos apóstolos e *siella*, a de Oria. Ainda que luxuoso, o seu assento é lexicalmente diferenciado, pois a religiosa não se encontrava no mesmo patamar que aqueles na hierarquizada e assimétrica ordenação celeste. Pois, como é destacado nas Partidas, texto legislativo contemporâneo à redação da VSO, uma mulher, ainda que fosse uma abadessa, boa e santa, não poderia pregar, abençoar, excomungar, absolver, julgar, dar penitência ou receber ordens clericais. A justificativa figura ao final da lei: “Ca, como quier que Santa Maria Madre de Jesu Cristo fue mejor, e mas alta que todos los Apostoles; non le quiso dar poder de absolver, mas diolo a ellos, porque eran varones”.<sup>148</sup> Logo, a santidade de uma mulher não seria jamais suficiente para alcançar o mesmo *status* que os apóstolos.

A *siella*, em minha interpretação, simboliza a salvação eterna de Oria que, na lógica da visão, ainda será definitivamente outorgada por Deus. Mesmo que Voxmea tenha exortado a emparedada para manter – se fiel, no diálogo que esta tem com Deus, fica evidente que ela já

---

<sup>144</sup> Sobre o uso do termo peccado como diabo por Berceo ver GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario. *El latín bíblico y el español medieval hasta el 1300*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1992. V. 1: Gonzalo de Berceo. p. 283.

<sup>145</sup> Até o século XVIII, as diferenças entre homens e mulheres era explicada pelas variações no grau de perfeição metafísica, ou seja, no calor vital, ao longo de um eixo cuja causa final era masculina. Sobre as diferenças sexuais pautadas em graus hierárquicos de perfeição ver LAQUEUR, T. *Inventando o Sexo. Corpo e Gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

<sup>146</sup> LEXIKON, op. cit, p. 196; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 910.

<sup>147</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit, p. 278.

<sup>148</sup> Alfonso X. *Siete partidas*. Disponível em: <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/HTML/web2.html#BusquedaAvanzada>. Livro I, Título VI, Ley XXVII.

dera provas, com sua vida de sofrimento, de que era digna de receber a vitória celestial. Mas como se tratava de uma tarefa muito árdua, pois ceder ao pecado era, como já destacado, uma possibilidade, seu retorno ao céu seria efetivada com a ajuda divina.

Outro aspecto relevante relacionado à *siella*, é que esta é guardada por uma jovem cujo nome traduzido significa “minha voz”. É possível considerar que esta figura represente uma faceta da própria monja: sua voz/fala. Ou seja, para Oria ser digna de sua cadeira, deveria regrar a sua própria fala, impor-se o silêncio. Como destaquei em outro trabalho, a fala contida é, na VSO, a maior expressão do controle do corpo e signo de uma grande renúncia. Estando reclusa, sem ter acesso ao luxo, aos manjares, aos tecidos delicados, a sua fala era o principal obstáculo na busca por uma vida irrepreensível.

Assim, no decorrer da narrativa, a voz de Oria figura cada vez menos, sendo controlada pelos clérigos - o confessor Munio e o narrador da VSO - que se apossam das palavras da monja, registrando-as para a posteridade,<sup>149</sup> e pelo próprio Deus, que lhe outorga a salvação através de uma doença que a impede de falar. Neste ponto fica evidente como o gênero figura no poema destacando a necessidade do controle das mulheres, posto que fracas, pelos homens. A glorificação celeste era possível para as mulheres, desde que fossem disciplinadas, sofressem com mortificações, vivessem reclusas em oração, contemplação e silêncio, sendo tuteladas por eclesiásticos e recebendo as dádivas divinas.

### 7. O leito

Na tradição, o leito é associado à morte, mas também à regenerescência e ao enlace nupcial.<sup>150</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant, no cristianismo, “o leito pode designar o corpo do pecado restaurado pela graça e purificado”.<sup>151</sup>

Na VSO o leito figura em duas situações. Em VSO 97, ele é associado à *siella* reservada para Oria no céu. Ao argumentar que não desejava voltar para a terra, a reclusa, diz: “luego en esti thalamo querria ser novia”. Aqui não se trata de um leito qualquer, mas do leito conjugal. Trata-se de uma referência direta aos esponsales místicos, temática desenvolvida por diversos escritores medievais.<sup>152</sup> Inspirados na exegese do Cântico dos Cânticos e na literatura cortês, tais pensadores passaram a simbolizar o amor de Deus como o amor entre os casais.

O leito figura em outra passagem. Na segunda visão, três virgens trazem um leito luxuoso para que Oria se deite. Ela se recusa num primeiro momento, mas acaba aceitando. E é inclinada em seu leito que ela recebe a visita de Maria (VSO 127-132). Como interpretar o simbolismo deste leito?

Para Montero Curiel, a “nobre lechiga” figura para intensificar as diferenças entre a terra e o céu.<sup>153</sup> Segundo Cea Gutiérrez, o leito luxuoso entregue a Oria significava uma preparação respeitosa para receber uma visita tão ilustre, a Virgem.<sup>154</sup> Baseando-se nos versos em que as donzelas argumentam com a reclusa que se Maria a encontra-se no chão sentiria pena (rencura), Úria Maqua concorda com Cea Gutiérrez: a missão que as três jovens têm, ao trazer o leito, é “preparar a Oria para el recebimento de la Reina de los cielos y para disponer y decorar la celda de la manera más adecuada para recibir a tan alta Embajadora”.<sup>155</sup> A autora ovitense destaca que “la profunda humildad de la reclusa emilianense no le permite aceptar un lecho tan lujoso”.<sup>156</sup>

---

<sup>149</sup> WEISS, op. cit.

<sup>150</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 543.

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> Para Farcasiu, Berceo inspirou-se no Cântico dos Cânticos e nos comentários de Gregório Magno ao livro de Ezequiel: “the thalamus is the thalamus of the Song of Songs; it is also a feature of the gateways in Ezequiel. Gregory comments: “Quid ergo sunt in sancta Ecclesia thalami, nisi eorum corda in quibus anima per amorem sponso invisibilijungitur?” (col. 962)”. Op. cit., p. 321.

<sup>153</sup> MONTERO CURIEL, P. Los espacios en el Poema de Santa Oria ..., op. cit., p. 371.

<sup>154</sup> CEA GUTIÉRREZ, op. cit., p. 80.

<sup>155</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 65.

<sup>156</sup> Idem, p. 66.

Discordo da interpretação de Úria Maqua. Creio que estes versos funcionam como uma espécie de desvio narrativo que rompem com a lógica do poema, que, até este ponto, destaca a passividade de Oria. Ela não só recusa o leito nobre, como argumenta, enfatizando a sua juventude, coragem e vitalidade, que “para vieio e flaco conviene este lecho: Yo valiente so e ninna por sofrer todo fecho” (VSO 129bc). A despeito de seus protestos, Oria é colocada no leito. É nesta posição que ela recebe Maria.

Certamente esta segunda referência ao leito não se relaciona ao leito conjugal. Creio que ele designa, nesta parte do relato, a restauração final do corpo, livrando-o de dores e doenças, que se aproximava para Oria. Como já assinalamos, Maria anuncia que em breve a reclusa ficaria enferma e morreria, alcançando, assim, sua salvação eterna. Este leito luxuoso seria uma espécie de prefiguração do que estava preste a acontecer.

Este relato é muito similar ao registrado por Tomás de Celano em sua *Legenda de Santa Clara* (LSC), obra escrita na mesma época que a VSO. Ela também, próxima de sua morte, recebe uma visita de Maria:

A mão do Senhor pousou também sobre outra que, entre lágrimas, teve esta feliz visão com os olhos do corpo. Transpassada pelo dardo da profunda dor, voltou o olhar para a porta do quarto e viu entrar uma porção de virgens vestidas de branco, todas com grinaldas de ouro na cabeça. Entre elas, caminhava uma mais preclara que as outras, de cuja coroa, que em seu remate tinha uma espécie de turíbulo com janelinhas, irradiava tanto esplendor que mudava a própria noite em dia luminoso dentro de casa. Ela foi até a cama em que estava a esposa de seu Filho e, inclinando-se com todo amor sobre ela, deu-lhe um terníssimo abraço. As virgens trouxeram um pátio de maravilhosa beleza e, estendendo-o todas à porfia, deixaram o corpo de Clara coberto e o tálamo adornado. No dia seguinte a São Lourenço, aquela alma muito santa foi receber o prêmio eterno: dissolveu-se o templo da carne, e o espírito foi feliz para o céu.<sup>157</sup>

Vários elementos são comuns aos dois relatos: Maria é precedida por um grupo de virgens, sua presença é iluminadora, e as virgens trazem um tálamo luxuoso (adornado).<sup>158</sup> Comparando as duas visões, que, certamente, incorporam motivos que circulavam, no período, entre os grupos religiosos, em especial femininos, evidencia-se o simbolismo de prenúncio para a sua morte do leito.

#### 8. O Monte Oliveti

O *Monte Oliveti* é o tema central da terceira visão. Para ele Oria foi transportada (VSO 139). Segundo a VSO, este monte possuía uma grande quantidade de oliveiras e olivas (VSO 141), além de outras árvores, frutos e flores, muita sombra, um odor agradável (VSO 154-157). Ali estavam várias pessoas, bem vestidas, que se assemelhavam a anjos (VSO 143), que “querian si fuese tiempo, al çielo la sobir” (VSO 142d). Entre eles estava Sancho, que a religiosa nunca havia visto, mas que reconheceu (VSO 142 - 144). Eles receberam a reclusa de forma calorosa (VSO 142b). Com esta visão, a emparedada, que já estava muito enferma, esqueceu a sua dor – “ca estaba en grant gloria entre buenos sennores, Que non sentia un punto de todos los dolores” (VSO 146 cd). Ao ser despertada, ela lamentou (VSO 151c).

A oliveira simboliza, em diferentes culturas, o conhecimento, a paz, a fecundidade, a purificação, a vitória, a recompensa, o amor, a força espiritual, a conciliação.<sup>159</sup> Segundo Cea Gutiérrez, as narrativas escatológicas muçulmanas, que circularam na Hispânia no medievo,

---

<sup>157</sup> TOMÁS DE CELANO. *Legenda de Santa Clara*. In: PEDROSO, J. C. C. *Fontes Clarianas*. 4 ed. Piracicaba: Centro Franciscano de Espiritualidade, 2004. p. 115-153, p. 145 (LSC, 46).

<sup>158</sup> Também há diferenças: na LSC, quem tem a visão é uma irmã que vela a doente, na VSO, é a própria protagonista; na LSC, a visita de Maria ocorre na véspera da morte da santa, na VSO, meses antes. Na LSC, a visão destaca as bodas místicas entre Clara e Cristo que, na VSO, é destacada em outra passagem.

<sup>159</sup> LEXIKON, op. cit, p. 148; CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 656-657; CIRLOT, op. cit, p. 429.

situam o paraíso no Monte das Oliveiras.<sup>160</sup> Assim, ele também é considerado símbolo do paraíso dos eleitos.<sup>161</sup> Mas qual é o sentido do *Monte Oliveti* na VSO?

Para Úria Maqua, representava o paraíso terrenal, local onde as pessoas folgavam antes de ir definitivamente para o céu. Era, portanto, um lugar de beleza, paz e descanso.<sup>162</sup> Em sentido contrário, segundo Perry, a última visão de Oria se localiza no Monte das Oliveiras prefigurando a agonia de Cristo antes de sua Paixão.<sup>163</sup> Já Burke acredita que o motivo refere-se à ascensão de Cristo.<sup>164</sup> Gimeno Casaldruero vê no Monte das Oliveiras mais um símbolo da oração, pois neste local Cristo retirava-se para orar, inclusive antes de sua morte, e dali subiu aos céus, como Oria.<sup>165</sup>

A visão do *Monte Oliveti*, como destaca Úria Maqua, simboliza o paraíso terrenal, e tem o sentido, com a aproximação da morte, de tranquilizar espiritual e fisicamente a reclusa. As sensações que ela tem em sua visão não trazem só conforto emocional, mas também físico, representado na VSO pelo olfato. Assim, a visão reafirma que a salvação eterna estava próxima: a salvação outorgada por Deus em pagamento por uma vida em reclusão, silêncio, contemplação e mortificação.

### 9. As cores

As cores poviam as obras berceanas e também estão presentes na VSO. Três cores ganham destaque nesta obra: o negro, o branco e o vermelho. Apesar do simbolismo das cores, o único autor encontrado que trata desta questão é Úria Maqua.

O negro geralmente é visto como um símbolo negativo, geralmente associado ao pecado e à impureza. Mas ele também ganha conotações positivas, como representação da seriedade e autoridade.<sup>166</sup> No caso específico da VSO, o negro possui um caráter ambíguo, já que por um lado associa-se à vida de mortificações de Oria, “toca negra” (VSO 21a), por outro é para demarcar o contraste com o céu,<sup>167</sup> sempre iluminado, como já destacado.

O vermelho é uma cor que simboliza o princípio da vida, o fogo, o amor, o calor, a paixão, a fecundidade, a nova vida e o sangue.<sup>168</sup> Ele figura uma única vez na VSO, na copla 80:

Vido grandes compannas, fermosa criazon:  
Semeiaban vestidos todos de vermeion,  
Preguntó a las otras: estos que cosas son?

O simbolismo do vermelho é explicado na copla seguinte:

Todos estos son martires, unas nobles personas,  
Dexaronse matar a golpes de azconas

Ou seja, o vermelho, na VSO, representa o sangue dos mártires, derramado por sua fidelidade a Cristo.

De todas as cores presentes na VSO, a branca é mais citada. São brancas as pombas que as mártires portam em suas mãos (VSO 30); as vestes dos seres angélicos que saem das janelas do céu (VSO 47), as camisas das virgens que trazem o leito para Oria (VSO 118), e vestem-se de branco as pessoas que estão no Monte Oliveti (VSO 143).

O branco é considerado a cor da pureza, da inocência, do perdão, da síntese das diferenças, do estado celeste, da perfeição, do absoluto, do começo, do fim, ou de ambos

<sup>160</sup> CEA GUTIÉRREZ, op. cit., p. 56.

<sup>161</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 657.

<sup>162</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 83.

<sup>163</sup> PERRY, op. cit., 130.

<sup>164</sup> BURKE, op. cit., p. 309.

<sup>165</sup> Sobre a Jesus no Monte das Oliveiras ver Mt. 24, 3 e Atos 1, 9-12.

<sup>166</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 633; LEXIKON, op.cit, p. 165.

<sup>167</sup> MONTERO CURIEL, P. Los espacios en el Poema de Santa Oria ..., op. cit., p. 376.

<sup>168</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 944; LEXIKON, op.cit, p. 38 e 203; CIRLOT, op. cit., p. 434.

juntos.<sup>169</sup> Na VSO o branco ganha sentidos diversos. Concordo com ela; a cor branca das pombas que as mártires carregam representa a pureza de suas almas.<sup>170</sup> As roupas das jovens da segunda visão, sua virgindade, inocência, pureza e seu caráter espiritual. Os seres angelicais estão de branco, pois são criaturas celestiais. E as pessoas no Monte Oliveti vestem-se de branco porque já completaram sua jornada terrestre, alcançaram o perdão e aguardam sua ida para o paraíso.

O uso das cores na VSO tem como objetivo demarcar, por um lado, os sofrimentos necessários em busca da salvação – as mortificações no caso da reclusa e a morte no tocante aos mártires -, e, por outro, a perfeição da vida celestial, que só pode ser desfrutada por aqueles que forem fiéis até o fim.

#### 10. A coroa e o martírio

A coroa é mencionada somente em duas coplas da VSO, a 33 e a 81, e em ambos referem-se às virgens mártires Agatha, Olalia e Cecília. No primeiro destes versos destaca-se que estas virgens foram coroadas no céu e, no segundo, é explicado o porquê:

    Todos estos son martires, unas nobles personas,  
    Dexaronse matar a golpes de azconas,  
    Ihesu Christo por ende diolis ricas coronas.

O símbolo da coroa na VSO não despertou o interesse dos estudiosos da VSO, salvo Cea Gutiérrez que, no artigo *El cielo como triunfo: galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo*, faz um estudo sobre o símbolo da coroa nas obras berceanas, mencionando a hagiografia em tela. Para o autor, a coroa “debe entenderse aquí, más que por su virginidad [virgens mártires], conseguido por los martirios que soportaron”.<sup>171</sup>

A coroa simboliza a superação, a vitória, a elevação, a recompensa por uma prova, a vida eterna. Na VSO, os mártires são os únicos coroados.<sup>172</sup> Assim, a coroa significa o prêmio da salvação eterna dado àqueles que superaram as tentações da vida terrena. O simbolismo da coroa reforça o valor dos sacrifícios para alcançar o paraíso e se vincula a um elemento que, em minha opinião, ganha valor simbólico na VSO: o martírio.

Dois visões de Oria ocorreram em dias de festas dedicadas a mártires, segundo a liturgia moçárabe. Como a estrofe com a data da terceira visão não foi preservada. Assim, não há como afirmar, ou negar, que esta também ocorrera na festa de algum santo.<sup>173</sup> As mártires que guiam a reclusa em sua primeira visão também eram celebradas pelo calendário moçárabe. No século XIII o calendário litúrgico adotado pela Igreja Hispana era o romano, mas, certamente, para enfatizar a relação entre a trajetória ascética de Oria e o martírio, Berceo mantém o moçárabe.

O céu visitado por Oria é dividido em comarcas ou mansões, que representam uma hierarquização da santidade relacionada à sua dedicação ao cristianismo e à Igreja.<sup>174</sup> As virgens, eremitas e monges situam-se na mesma comarca que os mártires, acima dos clérigos seculares, porque tiveram seus corpos submetidos a muitas dores e sofrimentos, tanto os auto infligidos ou o dos que “dexáronse matar”.

<sup>169</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 289; LEXIKON, op.cit, p. 65; CIRLOT, op. cit., p. 124.

<sup>170</sup> URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 27.

<sup>171</sup> CEA GUTIÉRREZ, Antonio. *El cielo como triunfo: galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo. Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 56, Cuaderno 2, p. 5-32, 2001. p. 26. Úria Maqua não discute o simbolismo da coroa, só afirma que se trata de um prêmio pelo martírio. URÍA MAQUA, I. *Mujeres visionarias...* op. cit, p. 23.

<sup>172</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p. 144; LEXIKON, op.cit, p. 38; CIRLOT, op. cit., p. 182.

<sup>173</sup> Segundo Burke, a última visão de Oria, pouco antes de sua morte, teria ocorrido no sábado da paixão. BURKE, op. cit., p. 310.

<sup>174</sup> A divisão do céu não é exclusividade da VSO e já aparece nos textos apócrifos do Antigo Testamento, como no ciclo de Enoc (Cf. ANGELES NAVARRO, M., FUENTE, A. de la, PIÑERO, A. (Dir.). *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Madri: Cristiandad, 1984. V. 4: Ciclo de Enoc) e em textos hagiográficos medievais, como a Visão de Tundalo (Cf. NUNES, J. J. (ED.) *Visão de Tundalo ou o Cavaleiro Tungullo. Revista Lusitana*, n.VIII, p.214-222, 1903-1905.

Na VSO, portanto, os mártires são chaves na narrativa, pois a eles são equiparados os ascetas. Desta forma, a natureza dos sofrimentos físicos não é relevante na VSO; o que importa é mortificar o corpo para alcançar a salvação eterna. Este sofrimento ganha especial relevo porque fortalece aqueles elementos que, no século XIII, são esperados das mulheres religiosas: reclusão, silêncio, contemplação, jejum, etc. Assim, a VSO transforma os mártires em símbolos como uma estratégia discursiva que visa enaltecer os sacrifícios corporais na vida religiosa feminina.

#### Conclusão

A despeito do desenvolvimento dos estudos acadêmicos sobre a VSO e os símbolos no medievo, ainda há muitas temáticas a serem exploradas, sobretudo a partir da categoria gênero e das propostas teórico metodológicas dos estudos pós-modernistas.

Como ressaltamos, a VSO tem como tema central a vida religiosa feminina, que é caracterizada pela reclusão, castidade, silêncio, orações, contemplação, mortificação. Tais aspectos eram justamente os idealizados pelos homens da Igreja para as mulheres que queriam seguir a vida religiosa, tal como é possível concluir pela análise dos documentos normativos eclesiásticos do período.

Em harmonia com estas normas, o simbolismo da VSO realça o valor da renúncia ao século, da ascese, da mística, e, sobretudo, do sofrimento, equiparando-o ao martírio. Sem dúvida, a austeridade e o autocontrole eram desejáveis para todos os cristãos, independente de sua idade e sexo no período, contudo, na VSO, são os únicos meios da reclusa alcançar a salvação.

Esta vida religiosa marcada pela passividade, pela disciplina e pela tutela masculina está relacionada a um dado saber sobre a diferença sexual que institui assimetrias entre homens e mulheres face aos graus de perfeição metafísica, posicionando-os hierarquicamente, tendo como parâmetro os homens. Como os homens são vistos como mais próximos de Deus e, portanto, mais perfeitos, estão posicionados no topo, enquanto as mulheres, consideradas mais fracas, estão em posição inferior.

Pautados neste saber de gênero, os homens do século XIII, dentre eles Gonzalo de Berceo, consideravam que as mulheres eram mais inclinadas ao pecado; ainda que boa, caridosa, virgem e disciplinada, a mulher era propensa ao erro. Assim, na VSO, a salvação de Oria não depende só de seu esforço, ela é outorgada por Deus, que lhe garante o retorno ao céu e a posse de sua *siella*.

Na VSO, com o amplo uso dos símbolos, delinea-se uma identidade genérica para as monjas que estava em harmonia com as normas eclesiásticas para vida religiosa feminina, que são a própria chave interpretativa desta simbologia. Esta identidade genérica ignora a diversidade da espiritualidade feminina, bem como as diferentes responsabilidades e funções exercidas pelas mulheres no cotidiano das comunidades monásticas. O objetivo da VSO era, portanto, apresentar um comportamento modelar, pautado no gênero, que funcionasse não como um alento, como defende Gimeno Casalduero,<sup>175</sup> mas como uma exortação para todas aquelas que queriam alcançar a vida eterna.

---

<sup>175</sup> GIMENO CASALDUERO, op. cit, p. 240.