


Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na *Commedia* de Dante¹

Medieval hybrids beings: the arpies figural revelation in the Commedia by Dante Alighieri

Daniel Lula Costa

 <http://orcid.org/0000-0002-0874-7366>

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O imaginário medieval é cheio de elementos mitológicos antigos que foram agregados pelo pensamento, seja devido à resistência, seja devido ao movimento de herança atrelado às suas presenças. A *Commedia* de Dante possui presentificações do passado atrelados à imagem mental e, portanto, presentes no imaginário medieval. A presença alegórica dos seres híbridos ou guardiões do *Inferno*, primeira parte da obra, é realizada de acordo com a intertextualidade dos poetas latinos que foram *autorictas* de Dante. Porém, o poeta também estava inserido no contexto em que os animais e híbridos remetiam aos vestígios de presenças divinas associadas ao comportamento humano, enquanto sinais da sua figuração no pós-morte ou da forma como a justiça divina se organizava. O intuito deste artigo é investigar a revelação figural das harpias presentificadas no segundo giro do sétimo círculo do inferno descrito na *Commedia: Inferno*, enquanto punidoras das almas dos suicidas. A análise se concentra na presença dos poetas antigos enquanto pré-figuração, na figuração poética de Dante e no imaginário medieval, como é o caso de suas presenças em esculturas e em bestiários.

Palavras-chave: Harpias. *Commedia*. Presença.

Abstract: The medieval imaginary is full of ancient mythological elements that were aggregated by thought due to resistance and the inheritance movement linked to their presence. Dante's *Commedia* has such past presentification tied to the mental image and thus present in the medieval imaginary. The allegorical presence of the hybrid beings or guardians of Dante's *Inferno*, the first part of the work, is made according to the intertextuality of the latin poets who were Dante's *autoritas*. However, the poet was also inserted in the context in which animals and hybrids referred to vestiges of divine presences associated with human behavior, as signs of its postmortem figuration or the way divine justice was organized. The aim of this paper is to investigate the figural revelation of harpies presented in the second level of the seventh circle of hell described in *Commedia: Inferno*, as punishers of the souls of suicides. The analysis will focus on the presence of ancient poets as pre-figuration, on Dante's poetic figuration and on the medieval imaginary, as in the case with their presence in sculpures and bestiaries.

Keywords: Harpies. *Commedia*. Presence.

Introdução

A *Commedia*² é a obra magna de Dante Alighieri (1265-1321). Nela é narrada a sua jornada pelo pós-morte medieval: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Na descida ao inferno e na subida ao purgatório, Dante é guiado pela alma do poeta romano Virgílio, condenada ao limbo e, no paraíso, o poeta é guiado por Beatriz e, posteriormente, por São Bernardo. A *Commedia* é o *corpus* usado



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ O presente artigo baseia-se na Tese de Doutorado de seu autor, intitulada *Revelação Figural: alegoria e presença dos seres híbridos na Divina Comédia, de Dante Alighieri*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (COSTA, 2019).

² A *Commedia* foi analisada em toscano medieval e, por isso, está citada em nota de rodapé em seu idioma original de produção. A tradução da *Commedia* (1991) utilizada foi a de Cristiano Martins e está apresentada no corpo do texto para melhor compreensão do artigo.

neste artigo para investigar a alegoria das harpias do segundo giro do sétimo círculo do inferno enquanto *revelação figural*, conceito desenvolvido para analisar os seres híbridos do *Inferno* dantesco (COSTA, 2018). A revelação figural é manifestada por meio da alegoria (BENJAMIN, 1984) enquanto um veículo da linguagem que transmite a verdade divina presente nas coisas do mundo, da pré-figuração e da figuração (AUERBACH, 1997) e da associação entre mundos passados, presentes e futuros que confluem para a eternidade do pós-morte medieval, sendo, então, a presentificação de mundos passados (GUMBRECHT, 2010) que passam a se constituir na revelação da justiça divina: “Na obra de Dante, os elementos já possuem sua figura e se presentificam com base nos acontecimentos históricos passados, eles fazem isso no pós-morte medieval, como uma sombra de futuro” (COSTA, 2018).

Além de demonstrar as relações de presença das obras latinas e o seu uso em Dante para presentificar as harpias, também recorreremos aos locais pelos quais Dante caminhou e que podem tê-lo inspirado para desenvolver tal ser híbrido. Sendo assim, a partir da perspectiva de longa duração, os antigos e o imaginário medieval serão os nossos *locus* de ambientação da mente criativa de Dante, remetendo aos locais em que as harpias aparecem e às funções desempenhadas por elas para compreender a criação poética da *Commedia* e a escolha desses híbridos como alegoria do círculo dos suicidas.

A cosmologia da *Commedia* divide o inferno em nove círculos concêntricos dispostos como cone invertido, o qual se inicia na superfície terrestre e se afunila até o centro da terra, onde está Lúcifer. Em cada um deles há um determinado pecado, uma determinada forma de ambientação e, o que mais nos interessa, um determinado guardião ou híbrido. Todos os guardiões do inferno dantesco são seres da mitologia greco-romana usados por Dante para alegorizar a justiça divina. Os híbridos são os seguintes: Caronte (primeiro círculo), Minós (segundo círculo), Cérbero (terceiro círculo), Plutão (quarto círculo), Flégias (quinto círculo), Erínias (quinto círculo), Medusa (sexto círculo), Minotauro (sétimo círculo), Centauros (sétimo círculo; primeiro giro), Harpias (sétimo círculo, segundo giro), Gérfão (oitavo círculo) e os gigantes (nono círculo). São doze híbridos no total e isso acontece porque alguns dos círculos infernais são divididos em mais ambientes, como é o caso do sétimo círculo, que se estrutura em três giros. Além disso, os seres híbridos de temporalidades são resultado da confluência entre a mitologia greco-romana e a cristã, o que resulta em doze híbridos presentes no inferno. Também ocorre de alguns guardarem a entrada e a saída, como é o caso de Flégias e as Erínias. Lúcifer é o imperador ou rei do inferno, não sendo um guardião em específico (*Inf.* XXXIV).

Disposto dessa forma, Dante se utilizou de obras latinas advindas dos antigos para pensar a pré-figuração dos seres mitológicos e construí-los enquanto figuração revelada em seu pós-morte. Conforme Erich Auerbach (1997), o processo de figuração foi uma das formas encontradas pela patrística para associar o Antigo Testamento ao Novo Testamento, sendo também utilizada por Dante para compor a *Commedia*³. A revelação é a forma como Dante se utiliza dessa sintonia entre mundos passados (as obras latinas) e a eternidade (*Commedia*) ao verificar nos antigos os pressupostos para a revelação da verdade figural.

É nesse sentido que elucidamos o movimento transtemporal presente nos seres híbridos alegóricos presentificados por Dante enquanto uma confluência de temporalidades em que se unem presenças do passado, presente e expectativas de futuro. A alegoria medieval é uma forma de pensamento utilizada para relacionar o outro, o divino, com a natureza, para compreender a eternidade por meio dos vestígios divinos deixados no mundo, sendo possível elucidá-los por meio das coisas existentes e da confluência de temporalidades, por meio da presença do passado dos antigos (GUMBRECHT, 2010). Sendo assim, aquilo que se desconhece ou em que se experimenta

³ Método de leitura proposto por Dante em sua *Epístola XIII*, escrita a Can Grande della Scala. Recomenda-se a leitura da edição: ALIGHIERI, Dante. *Epístola XIII: Lettera a Cangrande*. Disponível em: <http://www.danteonline.it/italiano/opere2.asp?idcod=000&idope=7&idliv1=13&idliv2=0&idliv3=1&idlang=IT>. Acesso em: 29 abr. 2020.

o mistério é transformado em indícios da vontade divina, tal como são os híbridos dantescos e, nesse caso, as harpias.

Destarte, a transtemporalidade dos híbridos é dinamizada pelo imaginário medieval e pela presença dos antigos, isto é, o poeta em seu presente sente o movimento dos saberes e elucida as formas como eles lhe ditam ideias para a visualização dos híbridos, assim como os antigos lhe demonstram os mundos passados que os relacionam. O poeta, então, dá presença ao passado por meio da poesia (GUMBRECHT, 2010) ou seja, torna o passado presente na eternidade de sua obra. Para verificar a presença do passado, investigaremos as formas como as harpias aparecem nas obras como *Eneida*, *Metamorfoses* e *Farsalias*. Para alcançar o contexto de Dante, o seu presente, buscaremos em sua *Commedia* os indícios de locais e textos pelos quais as harpias se movimentaram. De acordo com essa metodologia, analisaremos as harpias presentes no segundo giro do sétimo círculo do inferno de Dante.

As harpias reveladas na *Commedia*

As harpias são seres híbridos antropobestiais⁴ apresentados no Canto XIII da *Commedia* de Dante. Essa parte da obra narra a passagem dos peregrinos Dante, ainda vivo, e seu guia Virgílio pelo sétimo círculo do inferno, ambiente em que são punidos os violentos. Esse local é dividido em três tipos de violências e, por isso, em três giros concêntricos. No primeiro, há o rio Flegetonte, rio de sangue fervente, onde são punidos os violentos contra o outro; no segundo, são punidos os suicidas; no terceiro, o grande areão ardente, onde estão os violentos contra a natureza. Os seres híbridos pesquisados estão presentes no segundo giro do sétimo círculo do inferno, o giro dos suicidas. O ambiente é caracterizado como uma imensa floresta, cheia de árvores secas e escuras. No topo dessas árvores estão as harpias, que arranham os seus troncos para fazer os ninhos. Dante, guiado pelo centauro Nesso e pelo poeta Virgílio, desce ao segundo giro:

Não tinha Nesso o vau inda alcançado,
quando num bosque entramos doloroso,
que de caminho algum era cortado.
Tingia as frondes um fosco oleoso,
galhos se abriam curvos e mirrados,
e fruta favo só e venenoso (*Inf.*, XII, 1-6)⁵

Quando os peregrinos adentraram o segundo giro, Dante sentiu a presença de um ambiente doloroso, com muitas árvores que se espalhavam sem deixar espaço para que se encontrasse um caminho, “galhos se abriam curvos e mirrados” (*Inf.*, XIII, 5)⁶. Os galhos estavam secos e em cima das árvores, em suas ramificações, as harpias preparavam seus ninhos e arranhavam os ramos constantemente. Mas, não foi o barulho das harpias que chamou a atenção de Dante e sim algumas vozes e gritos de sofrimento dos quais não era possível saber a origem. Virgílio, ao perceber a reação de Dante, lhe diz: “[...] Coisa verás que dita / crida jamais seria no teu mundo.” (*Inf.*, XIII, 20-21)⁷.

É nesse momento que Dante se indaga sobre a manifestação dos gritos e vozes – “mas ninguém, ninguém vi, que tal fizesse;” (*Inf.*, XIII, 23)⁸ – e percebe o que Virgílio insinuara quando havia lhe dito que constataria algo que jamais veria no seu mundo: “Eu creio que ele cria então que

⁴ Este termo é utilizado para diferenciar os híbridos que detêm características físicas bem delimitadas na narrativa dantesca, da espécie humana em união com outras espécies. Isso os diferencia, por exemplo, dos híbridos humanoides, Caronte e Flégias, que apresentam a hibrididade de temporalidades e a demoníaca.

⁵ “Non era ancor di là Nesso arrivato, / Quando noi ci mettemmo per un bosco / Che da neun sentiero era segnato. / Non fronda verde, ma di color fosco; / Non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti; / Non pomi v’eran, ma stecchi con tòsco” (*Inf.*, XIII, 1-6).

⁶ “non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti;” (*Inf.*, XIII, 5).

⁷ “Però riguarda ben; sí vederai / cose che torrien fede al mio sermone” (*Inf.*, XIII, 20-21).

⁸ “e non vedea persona che ‘l facesse;” (*Inf.*, XIII, 23).

eu cresse / que o vozerio ouvido era de gente / que por detrás dos troncos se escondesse.” (*Inf.*, XIII, 25-27)⁹. O uso do verbo *credere* é excessivo e pode ter sido disposto para revelar a sensação do poeta em relação às novidades que estavam por vir. O veículo da maravilha é reforçado na atenção dedicada ao ato da crença que evoca situações novas, para que a jornada esteja repleta de sensações intensas relacionadas ao macrocosmo e microcosmo. O novo, o que é difícil de crer, o estranho e a surpresa são argumentos utilizados por Dante para apresentar a entrada de cada um dos círculos e seus híbridos são atos que evocam a *mirabilia*. De outra forma, agora, Dante pontua a novidade a ser encontrada no segundo giro que acarreta a ideia do maravilhar-se.

Ao escrever o Canto XIII, Dante demonstra que Virgílio conhece tanto o caminho do inferno quanto os seres que habitam este local. O próprio Virgílio e a sua *Eneida* são presenças de um passado (GUMBRECHT, 2010) que se faz presente na narrativa de Dante, com a tensão de uma eternidade manifestada. Nesse caso, Virgílio indaga Dante e o estimula a quebrar um dos galhos das árvores do segundo giro, pois conhece a história por trás do véu apresentado alegoricamente: o mito referenciado aqui é o de Polidoro e Hécuba, o qual é mencionado diretamente no Canto XXX do *Inferno*: “Hécuba triste, só, aprisionada, / Vendo morrer a meiga Polissena / Mais Polidoro, junto à vaga açada,” (*Inf.*, XXX, 16-18)¹⁰. Já a referência à narrativa Virgiliana, quando se demonstra a árvore e a alma que lá está enclausurada, é encontrada no Canto XIII, das harpias.

Um ramo então colhi, a mão erguendo,
A uma árvore vizinha, que, desperta,
Bradou: ‘Olha o que fazer me ofendendo!’

E, pois, de sangue escuro recoberta,
‘Por que me feres?’, insistiu, magoada.
‘De ti toda a piedade já deserta?’ (*Inf.*, XIII, 31-36)¹¹

Dante percebe, então, que as árvores que se encontram no segundo vale são as almas dos suicidas, que, após o julgamento de Minós (híbrido antropobestial do segundo círculo), são endereçadas a este local, onde caem com o formato de semente e germinam como árvores, as quais são açoitadas pelas harpias: “Chega a esta selva, e fica, pois, caído / onde o deixa o destino caprichoso; / aqui germina como um grão perdido.” (*Inf.*, XIII, 97-99)¹². O conjunto de árvore-ser-humano é referenciado na *Eneida* quando Eneas se encontra com a alma de Polidoro. Virgílio adotou a versão de Eurípides, narrada em sua *Hécuba*, e narrou-a no Livro III da *Eneida*. De acordo com o poeta romano, Polidoro é filho de Hécuba com Príamo e fora enviado à Trácia junto com seu tesouro com o objetivo de sobreviver à Guerra de Tróia. Quando Polimestor, rei da Trácia, descobre que Tróia fora derrotada, ele decide matar Polidoro e se apoderar de sua riqueza. Hécuba, sobrevivente da Guerra de Tróia e agora escrava na Trácia, descobre sobre a morte de seu filho e decide vingá-lo. Ela planeja a morte de Polimestor e a concretiza arrancando-lhe os olhos com o apoio de outras mulheres. Porém, Polidoro fora enterrado em local inapropriado devido ao assassinado brutal, conforme Virgílio:

Por que laceras, Eneas, um ser infeliz? A um sepulcro
Poupa; não manches com um crime essas mãos abençoadas. Em Troia
Também nascido, não somos estranhos. As plantas não sangram.
Ai! Foge destas paragens malditas, da terra mesquinha.

⁹ “Cred’io ch’ei credette ch’io credesse / che tante voce uscisser, tra quei bronchi, / da gente che per noi si nascondesse.” (*Inf.*, XIII, 25-27).

¹⁰ “Ecuba trista, misera e cativa, / poscia che vide Polissena morta, / e del suo Polidoro in sul a riva” (*Inf.*, XXX, 16-18). Há também outras referências a Polidoro, como é o caso de *Purgatório* (XX,115) e (XXII, 40-41).

¹¹ “Allor porsi la mano un poco avante / e colsi un ramicel da un gran pruno; / e ‘l tronco suo gridò: ‘Perché mi schiante?’. / Da che fato fu poi di sangue bruno, / ricominciò a dir: ‘Perché mi scerpi? / non hai tu spirito di pietade alcuno?’” (*Inf.*, XIII, 31-36).

¹² “Cade in selva, e non l’è parte scelta; / ma la dove fortuna la balestra, / quivi germoglia come gran di spelta.” (*Inf.*, XIII, 97-99).

Sou Polidoro; caí neste ponto crivado de dardos,
Que no meu corpo cresceram demais, para meu sofrimento'. (*Eneida*, Livro III, 41-46)

Muito semelhante à narrativa dantesca, aqui é Eneias quem quebra o ramo de uma das árvores que fora retirado para preparar os ritos aos deuses. Da fissura aberta pelo ramo arrancado, sai a voz de Polidoro que explica a Eneias o que lhe acontecera. Polidoro, então, recomenda a Eneias não residir na terra da Trácia e pede para que ele busque local mais honroso. Eneias, então, concede os ritos fúnebres a Polidoro. O ato de quebrar o ramo, de conversar com a alma e de ver o sangue escorrer de seu corte é um fator que Dante reconheceu enquanto alegoria daqueles que não obtiveram seus rituais fúnebres para receber o corpo após o momento em que ocorre o Juízo Final.

Nesse sentido, os suicidas, na época de Dante, demoravam para ser enterrados e, normalmente, eram punidos perante seu pecado ou, então, dispersados, já que o corpo demorava para ser entregue aos ritos fúnebres, sendo esse tipo de morte considerado violento e premeditado pela pessoa que o cometeu. O ato de tirar a vida não era bem visto e o corpo do praticante de suicídio era, muitas vezes, destroçado ou arrastado em praça pública, pois se o corpo não era enterrado entendia-se que “[...] os mortos voltam, de preferência, quando os ritos de funerais e do luto não puderam efetuar-se normalmente, por exemplo, se o corpo de um afogado desapareceu, [...] um suicídio [...] apresentam para a comunidade dos vivos o perigo de uma mácula.” (SCHMITT, 1999, p. 17).

A árvore dos suicidas alegoriza a violência contra o corpo realizada pelo danado e também aquela realizada pela comunidade dos vivos. Aquele que é violento contra si mesmo não deve ser enterrado conforme os rituais locais, mas sofrer por ter se desfeito de sua vida. Este caso se assemelha a Polidoro, já que este não fora enterrado em local apropriado de acordo com os ritos locais, assim como não passou pelos ritos de luto. A sua morte violenta também corrobora com o seu nascimento enquanto árvore: “Sou Polidoro; caí neste ponto crivado de dardos, /Que no meu corpo cresceram demais, para meu sofrimento.” (*Eneida*, Livro III, 45-46). Seu corpo caíra no local em que fora assassinado.

Destarte, o poeta romano e guia de Dante sabe que há uma relação entre os suicidas, as árvores e as harpias, pois, em seu Livro III da *Eneida*, estão presentes alguns elementos em comum com esses. Tal fator é essencial para a presença do passado (GUMBRECHT, 2010) exposta pela narrativa dantesca, principalmente pela forma em que o conteúdo se estrutura. Primeiro, apresentam-se as harpias, porém a atenção de Dante está nas árvores e na floresta; depois, a narrativa destaca um dos danados e por fim remete às harpias novamente: o fechamento de um ciclo que está relacionado ao passado de Polidoro e ao dos suicidas. Há um fator em comum entre ambas as narrativas: a falta dos ritos fúnebres, tanto em Polidoro quanto nos suicidas, sendo que Pier della Vigna é o único suicida apresentado por Dante.

Essa associação entre os suicidas, as árvores, Polidoro e Pier della Vigna também remete à alegoria das harpias descritas nesse mesmo canto. Essas aves com rostos humanos são as criaturas que ferem os galhos secos e, ali, tentam fazer seus ninhos, ou seja, elas arranham os corpos das almas que praticaram o suicídio. Esses seres carregam em sua imagem poética o vínculo com o passado pré-figurado da *Eneida*, na qual são expostas enquanto detentoras de “falsas” profecias, perigosas e como seres que tentam se apropriar do alimento dos troianos: “Isso pode ter sido um ‘tristo annunzio’ na Eneida III, mas o ‘futuro danno’ que é profetizado se transforma, no Livro VII, em benigno; a profecia é de fato uma benção” (STEPHANY, 1985, p. 26 – tradução nossa).

Na narrativa do *Inferno*, não é Polidoro quem Dante encontra como árvore, mas Pier della Vigna, condenado por suicídio. Este foi secretário de estado de Frederico II, rei da Sicília: “Aquele

eu sou, que tive ambas as chaves / da alma de Frederico, e que as movia,” (*Inf.* XIII, 58-59)¹³. Ele estudou em Bologna e atuava com base nas leis, conforme os juizes. Fora, porém, condenado por traição pelos cortesãos de Frederico II, acredita-se que por conta da inveja que sentiam da relação do rei com Pier della Vigna (SCARTAZZINI, 1899, p. 1507), foi ela que “inflamou contra mim o povo inteiro;” (*Inf.*, XIII, 67)¹⁴.

Pier della Vigna aparece como uma figuração de Polidoro, sendo que a conexão entre ambos remete às causas de desentendimentos políticos, ao rito fúnebre não praticado na hora de sua morte e à transformação em árvore. Sendo assim, parece que, para Dante, Pier della Vigna não foi traidor de Frederico II, mas alguém que fora condenado injustamente e por isso cometera suicídio, sendo, agora, seu gesto violento de retirar a própria vida lembrado constantemente pelo arranhar das harpias e pela sua falta de movimento.

Dante defende essa hipótese e insere Pier della Vigna no inferno, no círculo dos violentos, em seu segundo giro, aquele dos suicidas, ao invés de inseri-lo no círculo da traição, o nono: “Então esta alma, que orgulhosa sei, / pensou fugir na morte a tal desprezo; / e eu que era justo, injusto me tornei.” (*Inf.*, XIII, 70-72)¹⁵. Pier della Vigna é um dos tantos suicidas que são atormentados pelas harpias, as quais são descritas por Dante da seguinte forma:

Era das grãs Harpias pátria dina,
Aquelas que de Strófade os Troianos
Baniram, desvendando-lhes a sina.

De asas largas, cabeça e rostos humanos,
Rudes garras aos pés, ventre emplumado,
De dentre as ramas, recontavam danos. (*Inf.*, XIII, 10-15)¹⁶

Essa é a primeira aparição, no Canto XIII, do termo harpias e a única parte em que existe uma descrição de seu físico, interconectado, a todo momento, com seu passado mitológico greco-romano. Os primeiros três versos refletem que as harpias, presentes no segundo giro do sétimo círculo, são as mesmas que apareceram a Eneias e seus companheiros, aquelas que os atrapalharam na ilha de Estrófade e que lhes profetizaram o momento de desgraça e fraqueza que enfrentariam ao chegar à Itália, sua região de destino. Dante nos recorda, portanto, deste envolvimento: “*che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno.*” (*Inf.*, XIII, 11-12).

De acordo com a *Eneida*, as harpias preveem o futuro e buscam alimentos para se sustentar, roubando e atacando os troianos. É Celeno, a Harpia que é nomeada por Virgílio, quem profere a profecia narrada na *Eneida*. O nome de Celeno ou de outras harpias não são mencionados por Dante. Seu interesse no Canto XIII é demonstrar as harpias como seres que punem os suicidas, porém como uma imagem que, de alguma maneira, carrega memórias que conectam as árvores dos danados com a sua alegoria.

O ato de roubar os alimentos exposto na *Eneida* está relacionado à energia vital e à força que manteria os troianos vivos para buscar outra região onde residir e iniciar um novo império. Por conta disso, retirar a energia vital e profetizar um futuro danoso remete à figura bestial e alegórica das harpias. Não conseguir se alimentar é sentir a energia se diluir. As harpias remetem a isso, aos troianos, elas querem comer e sentem fome com o desejo de mastigar, ato muito encontrado na iconografia e na narrativa do pós-morte medieval. Lúcifer, Cérbero e as harpias podem remeter a esse ato de engolir, mastigar e comer, como apontado por Sonia Gentili, que relaciona às figuras

¹³ “Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi” (*Inf.*, XIII, 58-59).

¹⁴ “infiammò contra me li animi tutti;” (*Inf.*, XIII, 67).

¹⁵ “L’animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fugir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto.” (*Inf.*, XIII, 70-72).

¹⁶ “Qui vi le brutte Arpie lor nidi fanno, / che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno. / Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto ‘l gran ventre; / fanno lamenti in su li alberi strani.” (*Inf.*, XIII, 10-15).

desses híbridos a alegoria do inferno enquanto ambiente que engole: “Assim sendo, a representação do abismo infernal pode se aproveitar das figuras monstruosas do pós-morte pagão” (GENTILI, 1997, p. 181 – tradução nossa). Para a autora, as harpias e o Cérbero funcionam como agentes insaciáveis: o cão que engole e come a todo o momento enquanto figura da gula e as harpias demonstradas como seres famintos e raivosos (GENTILI, 1997).

A partir do século XII, os demônios devoradores tornaram-se registros muito comuns no medievo e funcionavam como imagem didascálica que transmitia ao leitor da imagem ou da narrativa escrita a eternidade da alma em sofrimento, sendo engolida e mastigada eternamente por Lúcifer. O rei do inferno era normalmente imaginado como um ser híbrido que mastigava ou defecava os danados, como é possível de verificar no mosaico do *Battistero di San Giovanni* em Florença, onde Lúcifer é retratado como um demônio que mastiga os pecadores.

A associação com seres de múltiplas naturezas não estava ligada somente ao inferno e às danações. Os híbridos funcionavam como sinal alegórico da vontade divina, o que torna o fato da existência física a menor preocupação, pois, ao denotar os traços divinos, eles passavam a fazer parte da beleza do universo que dava corpo à relação entre micro e macrocosmo medieval. Umberto Eco (2012) salienta essa dialética e denomina essa prática como alegoria universal.

Por essa via podemos pensar o caso do movimento das imagens da harpia e de sua relação com a crença como um fenômeno de revelação figural. Nesse ato, se visualiza a presença das reminiscências alegóricas em uma cosmologia ordenada, na qual os acontecimentos do passado e suas implicações no presente modificavam as possibilidades do futuro na eternidade. Essa relação tempo/espaço ressoava nos traços híbridos e, no caso das harpias, suas formas de uso também se enquadraram nessa espiritualidade medieval que remonta aos antigos.

Na região da Itália medieval é possível se deparar com esculturas e imagens de harpias. Na *Abbazia di Nonantola*, em sua porta de entrada, datada do século XI, há híbridos detalhados em pedra e, dentre eles, há alguns que se parecem com as harpias medievais. O maior número de trabalhos esculturais deste momento histórico, porém, trata as harpias como seres muito próximos às sereias. Ao invés de possuírem somente o corpo de ave ligado ao rosto feminino, elas passam a possuir cauda de peixe. Esse é o caso dos trabalhos em pedra encontrados na cidade de Parma, em seu Batistério, onde uma harpia é retratada em seu *Zooforo* com cauda de peixe e asas de ave. Outro exemplo é a Catedral de Fidenza, com a mesma prática estilística na representação do híbrido. Entretanto, há também aquelas que destoam dessa prática e elencam uma interpretação mais próxima das narrativas virgilianas, como é o caso da escultura de harpias localizada no capitel das colunas da *Chiesa di Sant'Eufemia* em Piacenza (século XII). Essas são representadas como grandes aves com rosto dotado de traços femininos. Tais presenças, por pertencerem ao imaginário medieval, podem ter instigado a imaginação de Dante.

Figura 1: Harpias ou sereias no Capitel da *Chiesa di Sant'Eufemia*, em Piacenza.



Fonte: Fotografia realizada em pesquisa de campo do autor em Piacenza, Itália.

A estrutura física das harpias, conforme a imagem acima (Figura 1), é muito parecida com as descrições encontradas em obras antigas, como é o caso da *Eneida*. Essa reminiscência também esteve presente como um pós-vida dos antigos (*nachleben*), conforme apontado por Warburg (2015) em seus estudos sobre as imagens do Renascimento, em que o antigo ressoava novamente no movimento apresentado nas pinturas, por exemplo, de Botticelli. Porém, na Idade Média, essa presença da imagem também estava pulsante e pode ser encontrada na descrição dos seres híbridos, presentificados em esculturas em pedra, em obras como os *Bestiários* e *Livro de Bestas* e, também, em narrativas como a *Commedia*. O *Liber monstrorum*, do século IX, descreve seres monstruosos dotados de categorias e descrições físicas próximas às antigas. Esse é o caso da harpia, descrita conforme a *Eneida*, de Virgílio: “Se lê que alguns monstros foram às Estrófades do mar Jonio, as harpias, na forma de ave, mas com rosto de virgem, que podiam falar a língua humana. Eram insaciáveis, dotadas de fome raivosa [...]” (*Liber Monstrorum*, 2012, p. 223 – tradução nossa).

De acordo com essa descrição do *Liber monstrorum*, nota-se o detalhamento da harpia como híbrido metade mulher e metade ave, sem apresentar presenças de imaginários associados às sereias. Sua fome insaciável é a característica que se sobressai às demais e pode ser conectada ao mito de Fineu, em que seres com rosto de mulher e aves aparecem para comer seu alimento. A imagem antiga das harpias se tensiona no medievo e seus laços de fios tocam outras formas de associações com o mundo que confunde os seres ou os transforma em outros que carregam similaridades, como é o caso da sereia e da harpia.

De acordo com Alessandra Forte (2013), pode ter sido a partir dos *Bestiários* que o imaginário tenha se apropriado da representação da harpia como uma besta constituída de parte mulher, ave e peixe. Essa associação acontece devido ao serpentear de alegorias nas quais os seres híbridos, como harpias e sereias, começam a se assemelhar em seus aspectos simbólicos. As sereias antigas, descritas no Livro XII da *Odisseia* de Homero, são seres femininos existentes no mar que ameaçam Odisseu e seus companheiros com seu canto encantador que pode atraí-los para fora do barco¹⁷. A obra que carrega uma visão das sereias com rosto de mulher e asas de ave é a *Metamorfoses* de Ovídio¹⁸ e essa presença se acentua no medievo que descreve as sereias

¹⁷ “Hás de as sereias / primeiro deparar, cuja harmonia / adormenta e fascina os que as escutam.” (*Odisseia*, XII, 27-29).

¹⁸ “E vós, filhas de Aqueloo, por que / tendes penas e patas de ave, quando ostentais rosto de donzela? / Será porque fazíeis parte, douts Sereias, do grupo de suas / acompanhantes, quando, na primavera, Proserpina colhia flores? / Depois

com cauda de peixe e em outros momentos com asas de ave, quando não inserem ambas as naturezas com a de ser humano.

Essa descrição acontece em alguns *Bestiários* do século XII e XIII, como é o caso do *Bestiário* de Philippe de Thaun e do *Il tesoro* de Brunetto Latini. No *Bestiário* de Thaun, as sereias são descritas com rostos de mulher e cauda de peixe de onde saem pernas de ave com garras afiadas. Latini invoca os antigos e salienta que as sereias são três mulheres com garras e asas que vivem na água e enganam aqueles que cruzam seus caminhos. Dessa forma, a água seria o seu lar, porque, para Latini, toda luxúria é carregada de umidade (LATINI, 1839, p. 204). Em Isidoro (1951), em sua *Etimologias*, as sereias também são descritas como três mulheres, o que se assemelha a Latini, além de portar a presença da figura das harpias em número de três, como fora descrita por Virgílio, e de nomeá-las como Aelo, Ocipite e Celeno. De acordo com Michel Pastoureau (2012), as harpias também eram conhecidas como se fossem uma categoria das sereias, sendo uma aquela com cauda de peixe e asas e outra como uma ave com rosto de mulher, porém a cauda de peixe predominara enquanto imagem das sereias: “Até as coxas ela tem corpo de mulher, e termina com uma cauda de peixe. A maior parte de nossos autores prefere chamar <harpia> a sereia com asas: rosto e busto de mulher, corpo de águia ou de abutre” (PASTOUREAU, 2012, p. 237 – tradução nossa).

No caso, as harpias não são mencionadas nesses *Bestiários* e *Súmulas* citados acima, porém as sereias estão presentes como seres que carregam em seu comportamento e composição algumas semelhanças com as harpias antigas. A diferença crucial entre elas está no canto emitido pelas sereias que as tornam encantadoras e uma ameaça difícil de resistir. De fato, as harpias apontam para o ódio e a fome insaciável e podem se comunicar por meio da linguagem humana já que possuem rosto feminino. Esse ato de falar e o seu número de três seres parece confluir na imagem das sereias medievais em que os passados colidem. Por esta via, o imaginário se movimentava ao estimular novas aparições sobre seres que eram um tanto diversos. Em Dante, a presença das harpias é muito vinculada ao cenário virgiliano e carrega poucos vestígios desse imaginário da sereia, termo que é mencionado pelo poeta no *Purgatório* ao descrever uma mulher que aparece em um sonho que Dante sinaliza ao referenciar o evento de Odisseu¹⁹. Suas descrições, porém, divergem das feitas para as harpias do *Inferno* Canto XIII.

Dante descreve as harpias com asas largas “*Ali hanno late*”, colo e rostos humanos “*colli e visi umani*” e pés com garras “*piè con artigli*”, além de possuírem o ventre peludo. Outro termo que o poeta medieval utiliza para se referir a elas é “*le brutte harpie*”, ou seja, as harpias horríveis. No passado antigo, elas preveem o futuro “desvendando-lhes a sina” e atacam os troianos. Após serem derrotadas, todas voltam para a floresta e profetizam o desespero da fome para Eneias e seus companheiros: “Por este crime: forçados sereis a roer até as mesas’. / Mal acabou de falar, alça voo e à floresta se acolhe.” (*Eneida*, Livro III, 257-258).

Na obra virgiliana, as harpias são seres corruptos que espalham fedor e violência, são dotadas de asas e rostos de “virgem”, ou seja, de característica feminina, possuem garras nas mãos e uma face que remete à sensação de fome. Outro termo que aparece para referenciar as harpias na *Eneida* é o termo “funesta”. Ele aparece no Livro III e no Livro VI, quando Virgílio faz referência às harpias: “E outras harpias funestas” (*Eneida*, Livro III, 212); “[...] terribilíssimas Górgonas junto às funestas harpias” (*Eneida*, Livro VI, 289).

Salvo das ondas, primeiro as **Estrófadas** me receberam,
Duas ao todo, no Jônio vastíssimo, assim pelos gregos
Denominadas, por serem morada da crua Celeno
E outras Harpias **funestas**, depois de se verem privadas

de em vão a haverdes procurado pela terra inteira, / então, para que o mar sentisse a vossa inquietação, / desejastes podes deslocar-vos sobre as ondas / com as asas por remos, e tivestes os deuses favoráveis.” (*Met.* V, 552-559).

¹⁹ “Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio; e qual meco s’ausa, / rado sen parte; si tutto l’appago!” (*Purg.*, XIX, 22-24).

Da mesa farta do velho Fineu; só de medo, fugiram.
Jamais saíra das águas do Estige, por ordem dos deuses
Na sua cólera, monstros mais tristes nem peste execrável:
Cara de virgem em corpo de pássaro, fétido fluxo
Lhes sai do ventre; as mãos têm como garras, o rosto denota
Fome canina. (*Eneida*, Livro III, 209-218 – grifos nossos)

A descrição de Dante é similar à de Virgílio, as características físicas das harpias são as mesmas e na narrativa dantesca elas provêm das ilhas Estrófades, de onde saíram com o objetivo de seguir Eneias. O termo “funesta”, utilizado por Virgílio, caracteriza o mal agouro desses híbridos antropobestiais que podem prever acontecimentos terríveis, levando o ar da morte e da corrupção, se espalhando como doença pelos ares: “Tudo corrompem, fedor espalhando ao redor, e grasnidos” (*Eneida*, Livro III, 228). Esse termo também apresenta o ato de uma morte violenta que está por ser cometida, um presságio de desgraças ou um anúncio de morte, o que legitima a escolha das harpias como híbridos antropobestiais do segundo giro do sétimo círculo do inferno.

O poeta romano utiliza em sua descrição termos que acarretam a ideia do pútrido e do mau-cheiro, “fétido fluxo lhes sai do ventre”. Elas são também dotadas de garras e de “fome canina” já sentida por Fineu. Híbridos funestos e muito cruéis, Virgílio também as insere no submundo ao lado das górgonas, dos centauros e de Gérião (*Eneida*, Livro VI, 289). Há no estilo descritivo de Dante, conforme pudemos observar anteriormente, uma presentificação figurada da *Eneida* que anuncia as harpias com asas largas “*Ali hanno late*”, colo e rostos humanos “*colli e visi umani*” e pés com garras “*piè con artigli*”, dotadas também de ventre peludo e grande. As garras nos pés causam dores às almas do bosque dos suicidas e lhes arranham os galhos de onde saem os gemidos e lamentos, “*fanno lamenti in su li alberi strani*” (*Inf.*, XIII, 15).

Dante também parece refletir sobre a fome das harpias quando recorre à descrição do grande ventre, “*l gran ventre*” (*Inf.*, XIII, 14), para demonstrar que possuem muito espaço em seu corpo para se alimentarem. Virgílio apresenta esses seres com insaciedade e recorre à comparação da pele pálida no latim e na tradução aparece “o rosto denota fome” (*Eneida*, Livro III, 217-18). Prática diversa ocorre em Lucano, em sua *Farsalias*, quando se refere às fúrias, seres a quem Virgílio faz referência e que parece confundir com as harpias (*Eneida*, Livro III, 252), que utiliza o termo cães infernais do Estige (PADOAN, 1970)²⁰.

Para Lucano, as harpias são cães ferozes usados em relação a Tisífone e Megera quando estas são invocadas pela maga Eritone. No segundo giro do sétimo círculo os cães também aparecem como animais que dilaceram os dissipadores. Esse elemento é importante para pensar a relação das narrativas *Farsalias*, *Eneida* e *Commedia*, as quais Dante utiliza como *auctoritates* para a escrita de sua obra. As harpias em Dante não são cães e aparecem como presenças de passado virgilianas, entretanto Dante menciona cães no final do mesmo Canto, os quais açoitam os dissipadores. Esse uso dos cães no mesmo giro em que aparecem as harpias, é um sinal da leitura da *Farsalias* de Lucano e, talvez, de sua inspiração para esse Canto, assim como para a forma espacial do submundo apresentado (FORTE, 2013). De acordo com Forte (2013), esse encontro com as harpias e o espaço do Canto XIII remete à narrativa lucaneana, até mesmo para pensar sobre as harpias e a maga Eritone que fora mencionada no Canto IX ao lado das Fúrias: “Pode-se definitivamente concluir que a influência lucaneana, como a virgiliana – e ovidiana –, resulta inegavelmente na construção desse cenário dantesco” (FORTE, 2013, p. 158 – tradução nossa).

No século XIV, alguns comentadores da *Commedia* também fazem referência às harpias enquanto cães. Esse é o caso de Guido da Pisa (1327-28), por exemplo, que, ao dar informações sobre a intenção de Dante com a alegoria das harpias, as apresenta como cães em referência a

²⁰ Padoan faz uma relação entre a *Farsalias* e a *Eneida* no que tange as harpias. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/arpie_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Acesso em: 24 fev. 2019.

Farsalias de Lucano: “Para os poetas antigos Arpie é denominada <*canes lovis*>[cães de Júpiter], fato que os cães são animais aptos a roubar” (tradução nossa)²¹. É por meio dessas referências que Gentili identifica esses personagens como interpretados por Dante a partir da fonte lucaneana tanto na construção das harpias quanto dos cães do sétimo círculo: “A Eritone lucaneana, inserida também como a heroína de Apolonio, invoca de modo análogo Tisífone e Megera como <*stygius canes*> [...]” (GENTILI, 1997, p. 197 – tradução nossa).

Além disso, nos comentadores é recorrente a busca pela origem do termo que dá nome às harpias para desvelar sua alegoria. Pietro Alighieri²², Anonimo Fiorentino²³ e Guido da Pisa²⁴ encontram na etimologia de harpia a correspondência ao termo rapina, como se esses híbridos rapinassem a vida, ou seja, a roubassem seja dos troianos seja de Fineu e, agora, dos suicidas. Já que esses danados foram aqueles que se distanciaram da vida, negando-a e causando a sua própria morte, são as harpias os seres que os castigam por terem se desviado, agora elas lhes lembram de seu ato de rapinar a vida. Benvenuto da Imola se diferencia dessa interpretação, pois busca nas aves híbridas a alegoria da avareza e informa o porquê desta ser mencionada novamente no sétimo círculo já que é o pecado inserido no quarto. Entre essas correspondências, é muito frequente a vinculação desses seres híbridos com a *Eneida* de Virgílio, quando se referenciam a três harpias, incluindo Celeno. Tanto a *Eneida* quanto a *Farsalias* são mencionadas pelos comentadores dantescos do século XIV.

Há nas harpias um lado humano, de gênero feminino, e outro bestial, caracterizado pelo corpo de pássaro; um lado ligado a terra e outro ao ar. Para Dante, as harpias punem os suicidas, violentos contra si mesmos, com suas garras afiadas; elas arranham as árvores e de seus cortes provêm os gritos e os granidos de dor, os quais Dante escuta sem saber de onde estão aparecendo: “E faz-se planta no silvado imbroso: / Pascendo em suas folhas, fere-o a Harpia, / e da ferida grita, doloroso.” (*Inf.*, XIII, 100-102)²⁵.

Importante destacar que o termo usado por Dante para descrever as harpias está relacionado a uma temporalidade em específico, o futuro, “*con tristo annunzio di futuro danno*” (*Inf.*, XIII, 12), algo que está ocultado na tradução utilizada aqui. A escolha das harpias para torturar os suicidas e a sua presença neste vale são elementos importantes para Dante. De alguma forma, a narrativa destaca o futuro do próprio Dante, que, neste momento, ele se depara novamente com uma floresta que manifesta a memória do Canto I, quando Dante se encontrava perdido em uma selva escura, e dependia do guia Virgílio. É ele que explica as inúmeras situações que ocorrem no Canto XIII: “Dante está novamente perdido, confuso com o que encontra ali” (STEPHANY, 1985, p. 29 – tradução nossa). Dante não vê um futuro em específico para si mesmo, sua subjetividade fora afrontada com a sua condenação ao exílio e este se mostrara tortuoso e danoso, sendo um dos motivadores para a escrita da *Commedia*, iniciada em 1304, com a obra *Inferno*.

Para Stephany (1985), há também nesse estilo de uso das harpias algo recorrente ao momento em que Dante escreve sua *Commedia*. Apesar dele se encontrar exilado, o tempo do enredo se passa antes do exílio. Em 1300, momento em que acontece o enredo da obra, Dante se perde em uma selva escura e não consegue encontrar o seu caminho, o que seria uma referência à proximidade do exílio que se concretizaria após esse momento. Sendo assim, o diálogo entre Pier della Vigna e Dante sobre o seu futuro salienta esse anúncio de “*con tristo annunzio di futuro danno*”,

²¹ “*Ab antiquis autem poetis Arpie «canes lovis» dicuntur, eo quod canes sunt animalia apta ad rapiendum*”. Disponível em: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=132751130001&cmd=gotoresult&arg1=7. Acesso em: 22 fev. 2019.

²² Disponível em: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=134451130300&cmd=gotoresult&arg1=0. Acesso em: 22 fev. 2019.

²³ Disponível em: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=140051130000&cmd=gotoresult&arg1=6. Acesso em: 22 fev. 2019.

²⁴ Disponível em: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=132751130001&cmd=gotoresult&arg1=7. Acesso em: 22 fev. 2019.

²⁵ “Surge in vermena e in pianta silvestra: / l’Arpie, pascendo poi de le sue foglie, / fanno dolore, e al dolor fenestra.” (*Inf.*, XIII, 100-102).

de um exílio que ocorreria após o seu retorno do exílio espiritual, se referindo ao movimento na superfície terrestre e em sua vida o exílio político que o havia rapinado os momentos de glória em Florença. Para Stephany, as harpias anunciam esse futuro que se foi e preparam Dante para sua vida após a jornada espiritual, “como Pier della Vigna sustenta, da pátria celestial, se não fosse pela conversão que o início do Canto descreve. Visto com mais distância, a alienação política é essencial para o retorno de Dante do exílio espiritual” (STEPANY, 1985, p. 29 – tradução nossa).

Os suicidas, de certa forma, se desfizeram de seu futuro, deixando que sua escolha sanasse a sua vida para que esta terminasse. Essa é “Uma razão para que as Harpias tenham uma função no tormento das árvores-suicidas, é então, o de que os suicidas desistiram, em sentido fundamental, do seu futuro.” (STEPHANY, 1985, p. 26 – tradução nossa). O ato de negar a vida por meio de uma morte que condene o corpo é um tipo de morte que também condena a alma: “Se, porém, é verdade que matar-se a si mesmo é para um homem um acto detestável, um crime abominável, como o proclama a Verdade [...]” (AGOSTINHO, 1996, XXV, p. 169).

Para os medievais, negar a vida era negar a dádiva divina e seu julgamento celestial depois da morte. Sendo assim, delimitar o momento de sua morte por meio da violência contra si mesmo é negar o futuro e deixar-se antecipar pela morte. É um ato de resistência à justiça divina e, mesmo que eles saibam o teor da prática pecaminosa, o suicídio passa a ser a forma encontrada para escapar das ordens vigentes e de não aceitar suas corrupções ou injustiças. Por exemplo, ao invés de ser condenado e de morrer pela justiça dada por Frederico II, Pier della Vigna decide morrer pelo seu próprio ato ao invés de se submeter a uma condenação injusta. Isso fere a lei divina, pois ameaça a dádiva da vida e do futuro que era certo e ordenado, mudando a direção para um que é destorcido e imóvel, tal como as árvores do bosque do segundo giro. O futuro para e destoa da cosmologia ordenada. As harpias são frutos da justiça divina, elas torturam as árvores dos suicidas ao perfurá-las com arranhões aplicados pelas suas garras.

Os suicidas não podem se mover, são aprisionados no formato de árvores e estão à mercê das harpias, são elas que lhes lembrarão de seu ato de negar a vida e escolher a violência para seu fim e essa lembrança vem por meio dos arranhões que acionam nas almas a memória de seu fim, da violência contra si, dada agora pelo futuro que negaram, alegoricamente emanado na figura das harpias. Foram elas que profetizaram o futuro dos troianos que estavam sob o comando de Eneias e são elas, novamente, que profetizam o futuro acabado dos suicidas, daqueles que roubaram a vida de si mesmos. Outro elemento é justamente o que fora citado acima, o ato de roubar a vida de si mesmos. Este fator é importante já que as harpias são conhecidas por roubar os alimentos dos troianos, ato narrado na *Eneida*, sendo os alimentos objetos que estimulam e dão energia ao corpo humano. As harpias roubam a vitalidade dos troianos, a energia que lhes possibilita viver. Porém, são derrotadas por Eneias e seus companheiros e lhes profetizam algo danoso, o momento em que ficarão sem ter o que comer quando chegarem à Itália. Os suicidas roubaram a vida de si mesmos e são açoitados pelas harpias, os elementos alegóricos de seus futuros jamais alcançados, aquelas que lhes lembram de seu ato de negar a vida, algo muito danoso para o cristianismo medieval.

A argumentação de alguns comentadores envolvendo as harpias está relacionada ao ato de rapinar a vida e ao futuro que os suicidas tiraram de si. Em uma sociedade na qual a cosmologia se demonstrava ordenada para a espera da escatologia e do julgamento divino, tirar a vida, rapinar a vida, envolve retirar de si a ordenação divina das etapas do ato de viver, juventude, vida adulta e velhice, culminando na quebra da dádiva e no esquecimento do rito fúnebre. Rapina-se o futuro e os rituais que envolvem o cuidado do corpo, por isso os suicidas transformam-se em árvores, sem a sombra de seu antigo corpo e são açoitados pelo futuro que retiraram de si mesmos, agora “*brutte*” e de “*tristo annunzio di futuro danno*”.

Considerações finais

As harpias, em Dante, são as emanações de memórias passadas que se interconectam com as memórias vividas e criadas por ele, principalmente no que remete à crença desse poeta medieval. Elas estão presentes no passado antigo, dos gregos e romanos, como um ser hibridizado cujas funções estão além do ato de afrontar Eneias, mas de causar uma conexão entre o futuro dele e o seu presente.

Por isso, as harpias dantescas remetem a esse futuro que está presente na narrativa em cujas descrições estão conectadas as formas de relacioná-las com a violência realizada pelos suicidas e com o segundo giro do sétimo círculo do inferno, caracterizado pela floresta de almas que têm o formato de árvores. A revelação figural das harpias é, justamente, a conexão entre a sabedoria dada pelos antigos, no caso, Virgílio na *Eneida*, e remetida enquanto evento mitológico e enigmático para que se apresentasse a condição dos suicidas no inferno medieval, carregado de simbolismos pagãos e cristãos, e das harpias enquanto causadoras de sua dor, do futuro que eles negaram e que agora os açoitam no pós-morte.

As harpias são, então, essa figuração revelada dos antigos enquanto presentificação, como uma pré-figuração que se manifesta em suas obras e que é revelada por Dante como revelação figural, ou seja, a verdade alegórica revelada aos olhos do poeta. Esses híbridos são fusões dos medievais e dos antigos, de Isidoro, dos *Bestiários*, das esculturas e das experiências de presenças de tempo manifestadas pelas obras antigas. Todo esse aparato permite que Dante reconheça esses seres como os ministros da justiça divina incumbidos de punir e lembrar aos suicidas de seus atos contra si mesmos e do futuro que roubaram.

Em Dante, as harpias podem ter uma presença intensa de um futuro perdido, de uma profecia inacabada e, portanto, figuração do ato dos suicidas no *Inferno*. Porém, elas não são somente o símbolo da violência de tirar a vida, mas também um reflexo de que suas profecias de futuro não se completaram na *Eneida* de Virgílio e agora refletem o futuro perdido, a expectativa não alcançada, remetida à vida que se desfaz pela vontade própria do ser humano que a dilacera e a destrói. Neste caso, os suicidas são aqueles que retiram a sua própria expectativa de vida. As harpias estão presentes para demonstrar que esse horizonte inalcançável será sempre lembrado pelas garras que lhes açoitam os galhos. A dor e sensação de estar transformado em um objeto material e imóvel, em árvore, reintegra a alegoria da falta de movimento do corpo, pois enquanto o detinha, utilizou-o para retirar a dádiva divina, a vida. As harpias são, portanto, alegorias de transtemporalidades que lhes figuram enquanto falsas profetas, que anunciam o futuro que essas almas não detêm mais.

Referências

AGOSTINHO. *Cidade de Deus*. Volume I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Guaglio. Milano: Garzanti, 2014.

ALIGHIERI, Dante. *Epístola XIII: Lettera a Cangrande*. Disponível em: <http://www.danteonline.it/italiano/opere2.asp?idcod=000&idope=7&idliv1=13&idliv2=0&idliv3=1&idlang=IT>. Acesso em: 29 abr. 2020.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- BRUGNOLI, Giorgio. Le arpie di Dante. *Aevum*, anno 71, fasc. 02, p. 359-370, 1997.
- COSTA, Daniel Lula. O duplo nas visões de mundo do pós-morte medieval: o caso da Divina Comédia. In: SILVEIRA, Aline Dias da; PAOLOZZI, Mariana (Orgs.). *Ser, tempo e espaço: reflexões interdisciplinares sobre o medievo*. Pelotas: NEPFIL, 2018. p. 92-116.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LUCANO. *Farsálias: Cantos de I a V*. Introdução, tradução e notas por Brunno V. G. Vieira. Campinas: Unicamp, 2011.
- FORTE, Alessandra. <Non sembiava imagine che tacce>: I guardiani dei violenti nei manoscritti trecenteschi della Commedia tra commento scritto e commento figurato. Tesi di Laurea in Filologia Dantesca. Bologna: Università di Bologna, 2013.
- GENTILI, Sonia. <Ut canes infernales>: Cerbero e le Arpie in Dante. In: CENTRO Italiano di Studi sul basso medioevo – Accademia Tudertina. *I Monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1997. p. 177-203.
- GUMBRECHT, Hans Elrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.
- ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologias*. Madrid: La Editorial Católica, 1951.
- LATINI, Brunetto. *Il tesoro*. Tradução por Bono Giamboni. Vol. 1. Venezia: Co'tipi del gondoliere, 1839.
- LIBER MOSTRORUM. *A cura di Franco Porsia*. Napoli: Liguori, 2012.
- PASTOREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Torino: Einaudi, 2012.
- SCARTAZZINI, G. A. *Enciclopedia Dantesca*. Vol.1. Milano: Ulrico Hoepli Editore-libraio dela Real Casa, 1896.
- STEPHANY, William A. Dante's Harpies: "tristo annunzio di futuro danno". *Italica*, V. 62, n. 1, p. 24-33, 1985.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas por Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PADOAN, Giorgio. Arpie. In: *Enciclopedia Dantesca*, 1970. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/arpie_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Acesso em: 24 fev. 2019.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. São Paulo: Atena editora, 1956.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Notas de autoria

Daniel Lula Costa é doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina com estágio de doutorado sanduíche na Università di Bologna. Atua nos seguintes laboratórios de pesquisa: Meridianum-UFSC (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais) e LERR-UEM (Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades da UEM). Pesquisa desenvolvida com bolsa da Fapesc (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina). E-mail: daniellcosta23@yahoo.com.br.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

COSTA, Daniel Lula. Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na *Commedia* de Dante. *Sæculum – Revista de História*, v. 25, n. 42, p. 207-221, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica

Financiamento

Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 14/09/2019.

Revisões requeridas em 27/04/2020.

Aprovado em 18/05/2020.