

## A TRANSFORMAÇÃO DA NATUREZA-MORTA EM PAISAGEM NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

---

PRISCILA NOGUEIRA BRANCO\*  
ANÉLIA MONTECHIARI PIETRANI\*\*

### RESUMO

A poética de Ferreira Gullar é uma busca constante pelo tangível e pelo momento vivido agora. Neste artigo, apresentamos uma leitura de seu poema “Bananas podres” (1991), explorando a ideia de concretude e do contato com o real. Partimos de uma comparação com o gênero de pintura natureza-morta, ressignificando-o em um processo de transformação: um caminho até tornar-se paisagem. Pensando o conceito de Michel Collot sobre paisagem, analisamos a mudança no poema de Gullar como uma experiência de movência e afeto, contrastando com a premissa estática e repleta de morte de uma natureza-morta.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar. Paisagem. Natureza-morta. Poesia.

---

O gênero de pintura natureza-morta já carrega em seu próprio nome um caminho bifurcado. É natureza, no momento em que há frutas, líquidos, comida, flores, às vezes insetos postos composicionalmente em um ambiente cotidiano, ligado à vida humana, tanto pela localização espacial quanto pela montagem dos elementos; e está morta, pois retirada de sua origem, a natureza viva, selvagem, e estacionada em um processo de perecimento. Apesar de inanimada, de ser uma representação de objetos estáticos, normalmente postos sobre uma mesa, ela contém em si a simbologia do passar do tempo, da aproximação da morte:

---

\* Doutoranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: [priscilanbranco@gmail.com](mailto:priscilanbranco@gmail.com) Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9870-5591>

\*\* Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: [aneliapietrani@letras.ufrj.br](mailto:aneliapietrani@letras.ufrj.br) Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9907-8016>

Essa complexidade do gênero também está presente em seu próprio nome. É curiosa a dicotomia existente entre as variações etimológicas do termo natureza-morta: enquanto a raiz latina se apegou à ideia de morte (nature morte, natura morta, natureza-morta), a linha anglo-saxã seguiu com o termo ligado à vida: uma “vida parada”, porém uma “ainda vida”. Essa dicotomia vocabular é transferida para a imagem – em uma composição de natureza-morta, vida e morte coexistem: uma fruta que ainda não apodreceu completamente, uma flor que ainda não murchou totalmente. São elementos mortos ainda pulsantes. (PINA, 2017, p. 25)

Ao pensar no seu nome em inglês, “still life”, a bifurcação se torna ainda mais clara: é uma vida em suspensão. Estática, silenciosa, uma vida que se encontra no ainda. Para haver um ainda, quer dizer que haverá um não mais: vida ainda, mas por quanto tempo? Portanto, a natureza-morta encontra-se em um “entre”, à primeira vista estático, suspenso, mas que, de certa forma, implica a passagem do tempo e a sensação, no observador, de efemeridade da vida.

É um gênero que, muitas vezes, já carrega consigo um peso simbólico. De antemão, a tendência de interpretar a natureza-morta passa, necessariamente, por uma leitura do perecimento inexorável da vida humana, com objetos usados de forma repetida em diversos quadros, cujas interpretações passam por um simbolismo preestabelecido, como afirma Verschaffel (2007, p. 15, tradução nossa): “A natureza morta mostra apenas o óbvio e de fato não significa nada, exceto nos casos em que os objetos retratados têm valor simbólico. [...] A natureza morta continua sendo um gênero que sofre de carência interpretativa.”<sup>1</sup>

Por outro lado, é possível e necessário pensar esse gênero não só pelos objetos pintados e sua simbologia, mas também pelo processo de composição realizado pelo pintor e pelo espaço em que estão inseridos, que pode variar desde uma queda em um abismo escuro até uma conexão com

---

<sup>1</sup> “La nature morte montre ce qu'elle montre et ne signifie en fait rien, sauf dans les cas où les objets représentés ont une valeur symbolique. [...] La nature morte demeure un genre souffrant de carance interprétative.”

uma paisagem exterior, representando possíveis escolhas significativas do pintor a serem pensadas para além da simplicidade simbólica de elementos já marcados (como um crânio que representa a morte, por exemplo).

Se pensarmos, porém, esse gênero da pintura a partir da poesia, o leque de possibilidades interpretativas pode expandir-se mais. A natureza-morta é uma aproximação das coisas tangíveis. Muitos artistas pintavam esse gênero como forma de estudo das sombras e da luz, na tentativa de reproduzir o objeto como ele é, como afirmou Casimiro (2015, p. 158): “Este gênero foi conquistando, cada vez mais, a preferência de pintores, que a usavam frequentemente como motivo para as suas experiências de luz e de cor”. Não à toa, a fotografia se inspirou muito nesse gênero, como podemos notar no artigo de Salazar (2017, p. 39, 43) sobre as fotografias de natureza-morta:

Nas primeiras décadas, as fotografias de naturezas mortas figuram entre os principais gêneros fotográficos, como reminiscências diretas das pinturas a óleo, frutos de uma tradição pictórica com origens remotas na antiguidade. [...] Para historiadores como Font-Réaulx (2012) e Hannavy (2008), foi a tecnologia que primeiro influenciou a frequente opção pelo gênero natureza morta, devido aos longos tempos de exposição que as primeiras técnicas fotográficas como daguerreótipos e talbótipos exigiam. [...] As naturezas mortas, portanto, permitiam um maior grau de controle de luz, de fotometria, temporalidade, tons, texturas e de arranjos para esses fotógrafos.

Assim como a fotografia se inspirou na natureza-morta, mesmo que inicialmente por questões de cunho técnico, a poética de Ferreira Gullar, que tenta dizer, através da linguagem, o cheiro, o toque e o momento vivo, pode ressignificar os objetos estáticos e inanimados, dando vida e transformação à natureza-morta, em um processo de reinterpretação desse gênero da pintura.

Enquanto a natureza-morta é apresentada como um gênero estático e como “[...] qualquer representação artística que privilegie o inanimado em detrimento do animado” (PESSÔA, 2002, p. 21), a paisagem, por

outro lado, é algo que nos leva à possibilidade do movimento, “[...] um encontro e uma interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro” (COLLOT, 2013, p. 26). Ela é uma construção entre ela mesma e o outro que não só a observa, mas cria, ao mesmo tempo, um novo lugar, constituído de memória, percepção e afeto.

Ela é, antes de tudo, uma experiência de movência, que transfere as definições de observador e observado para uma concepção de uma nova coisa nascida dessa relação entre ela mesma e o ser que a olha (e é olhado de volta). De acordo com Collot (2013, p. 169), “a paisagem não é um objeto, mas uma experiência íntima do mundo”. Ela é uma troca, uma ponte que deixa de ser ponte para se tornar apenas caminho. Sujeito e objeto se mesclam nessa experiência que inclui intimidade, afeto e emoção: Há paisagem quando se sente ao mesmo tempo em que se percebe. Uma paisagem nos toca, não acidentalmente ou anedoticamente, mas essencialmente, porque ela nos faz experimentar, a partir de sua exterioridade, um interior de si, revelando nosso íntimo. (JULIAN, 2014, p. 89-92, tradução nossa)<sup>2</sup>

Se na natureza-morta há o desejo de reproduzir o objeto como ele é, quase que como um estudo de exatidão, na paisagem não há mais um sujeito e um objeto, mas um trânsito subjetivo que expande nossa concepção de sujeito. Tocamos a paisagem, e ela nos toca de volta, e é no toque mesmo, nesse momento de encontro, que nasce a paisagem enquanto um espaço que nos transforma e nos faz sentir o inexplicável.

Ferreira Gullar, em um trecho do documentário *O canto e a fúria*, de Zelito Viana<sup>3</sup>, afirma que: “Qualquer inseto é mais consistente que qualquer poema”. O poeta, apesar de reconhecer a existência desse espaço, desse silêncio entre o real e a linguagem, entre o objeto e sua representação, trouxe esse questionamento ao longo de sua obra poética, passando

---

<sup>2</sup> Il y a paysage quand je ressens em même temps que je perçois. [...] Un paysage nous “touche”, non pas accidentellement ou anecdotiquement, mais essentiellement, parce qu’il fait éprouver, de sa pure extériorité, un plus intérieur de soi (que “soi”), révélent mon intime.

<sup>3</sup> Trecho do documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpzFtQN-J8kE>. Acesso em: 06 maio 2020.

por experimentações estéticas que buscaram diminuir essa diferença, esse afastamento. Sua poética é corporal, pois vem do agora, das coisas tangíveis, da experiência do tato, do cheiro e do espanto: “trata-se não de subestimar a técnica, o domínio da expressão poética, e sim de torná-la uma sabedoria do corpo” (GULLAR, 2015, p. 30).

Pensar a natureza-morta em Ferreira Gullar passa justamente por essa tentativa de reprodução do real em forma de linguagem. Acerca desse gênero, Arrigucci Júnior (1990, p. 26) afirma que:

Os objetos como que se congelam sob a visão no momento em que são arranjados aparentemente com um propósito, por mais arbitrária que seja sua disposição. Desse modo, se dá estrutura artística, representando-as mimeticamente no espaço do quadro, às coisas palpáveis de uma realidade empírica e próxima, quase sempre recorte do interior doméstico.

Trazer as coisas palpáveis para a poesia e capturar o momento-agora é a busca incansável de Gullar: “a palavra que forma o poema sempre foi pra mim um ser vivo, nascida do meu corpo e do calor do meu hálito [...] escrevo pouco porque o faço movido pelo espanto” (GULLAR, 2015, p. 50-65). Talvez, por isso, ele consiga conectar a pintura com a poesia: “Pensar por meio das coisas, do concreto, do tangível, é o que mais aproximaria o poeta do pintor de naturezas-mortas” (FAGUNDES, 2018, p. 24).

Porém, a natureza-morta, em sua poesia, não permanece inanimada. Ela gera uma transformação no poeta, movimentando-o em uma expansão do sujeito que extrapola o gênero estático da natureza-morta:

Neste ponto de indistinção entre a consciência e o mundo, não se sabe mais onde se situa o sujeito. [...] Pode-se, portanto, falar de um verdadeiro espaçamento do sujeito. Em geral, a palavra espaçamento apresenta, sobretudo, uma conotação negativa: ela designa uma interrupção na continuidade espacial ou temporal, que dá lugar a intervalos cada vez mais longos, que podemos assimilar ao vazio. O espaçamento do sujeito designaria, pois, em um primeiro tempo, uma perda ou um

desperdício de sua substância, uma fissura em sua suposta unidade, em sua coerência ou coesão: seria sinônimo de dispersão, quiçá de dissipação. Mas essa disseminação pode aparecer também como uma expansão. O espaçamento do sujeito reveste-se, então, de um valor positivo. Se ele o faz escapar do estatuto de uma substância sempre idêntica a si mesma, revela dele uma dimensão absolutamente outra: a do jato ou do projeto, que o faz ek-sistere fora de si. O espaçamento designaria, então, sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência. Ao contrário de toda uma tradição filosófica, que vê nesse “ser-lançado” o risco de uma decadência, vejo nele também a chance que oferece ao sujeito de se cumprir paradoxalmente, a partir do momento em que se recusa a permanecer em si mesmo. (COLLOT, 2013, p. 29, 31)

Há uma abertura para o mundo, fazendo observador e observado se mesclarem e se encontrarem no espaço que chamamos de paisagem, como veremos a seguir no poema intitulado “Bananas podres” (GULLAR, 1991, p. 292-297). Portanto, essa comparação, dentro do poema, entre natureza-morta e paisagem (bananas podres e o mar) levará uma tensão entre os gêneros, gerando um movimento pulsante entre a morte e a vida:

Se a natureza-morta traz tradicionalmente a ideia de *memento mori*, da morte explícita a partir de elementos de fato “mortos” (conchas, frutos, pescados que aguardam sua própria podridão), a paisagem praiana por sua vez aponta para a vida. Água e ar, elementos fundamentais, que servem de habitat para centenas de espécies animais, elementos presentes na biologia humana, sem os quais não é possível sobreviver; mar e nuvens que se movem ininterruptamente, “elementos animados”; o céu que é referência do paraíso divino, “casa de Deus”; e o horizonte que parece antecipar o futuro. (PINA, 2017, p. 20)

Assim como a natureza-morta já carrega em seu nome o peso do perecível, o título do poema já traz consigo o peso do apodrecimento: com isso, adentramos, a partir do título, no âmbito do sensorial, do cheiro e da retirada das bananas de seu ambiente de natureza viva. Diferentemente da maior parte das pinturas do gênero em que as frutas estão dentro de

um ambiente familiar, uma casa, em algum fruteiro, as bananas aqui ainda não foram transportadas para dentro de uma moradia: estão no espaço de fora, apesar de já retiradas de seu ambiente natural, estão no balcão da quitanda, o que pode gerar, com maior facilidade, o contato com o mundo e a abertura para a construção da paisagem.

Muitas naturezas-mortas trazem junto de si imagens simbólicas recorrentes, como a caveira e o relógio, para representar a passagem do tempo e fortalecer a imagem interpretativa de “vanitas”, ou seja, da efemeridade das coisas mundanas:

A terminologia latina *vanitas* ( vaidade), que dá a designação a este gênero de pintura, é tomada diretamente do primeiro capítulo do livro do Eclesiastes (Ecl 1, 2) onde se pode ler textualmente: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”). Esta expressão, bem como a própria temática pictórica que a adotou, tem subjacente uma alusão à vaidade que constitui a vida do homem sobre a terra, quando este se preocupa apenas com a riqueza, a fama, o poder e a glória que se possam alcançar em vida, vistos como objetivo final, porque tudo isso é vazio e inútil uma vez que, rapidamente, terminará devido à brevidade da vida humana. (CASIMIRO, 2015, p. 165)

Não à toa, o poema começa da seguinte forma:

Como um relógio de ouro o podre  
oculto nas frutas  
sobre o balcão (ainda mel  
dentro da casca  
na carne que se faz água) era  
ainda ouro  
o turvo açúcar  
vindo do chão  
e agora (GULLAR, 1991, p. 292)

A primeira coisa que observamos em um relógio feito de ouro não é a sua função de marcar a passagem do tempo, mas a beleza do material que o compõe. O tempo, que tudo corrói, é transformado em objeto de

luxo e adereço do homem. Portanto, esse relógio de ouro é o paradoxo da preocupação mundana com a riqueza, ao passo que marca a inutilidade dessa preocupação, pois o tempo passa embaixo do ouro e de nossos olhos. Assim como o passar do tempo está oculto no ouro, o apodrecimento está também oculto nas cascas ainda amarelas da banana. Tanto a imagem do relógio quanto das frutas são recorrentes em pinturas de natureza-morta e reforçam a ideia de *vanitas* que vimos na citação anterior.

O momento está suspenso, separado no verso “e agora”, justamente como um quadro de natureza-morta suspende os objetos pintados em um espaço-tempo preso no “ainda”, no “still-life”. Essa primeira estrofe é uma imagem clássica de natureza-morta transportada para a poesia. Até mesmo o suporte dos objetos existe no poema: “sobre o balcão”. As frutas e o relógio (apenas comparativamente, pois ele não está realmente presente) em cima de um balcão e a descrição de um momento “ainda”, um momento suspenso construído também pela forma que o verso “e agora” é separado de toda a estrofe a que pertence e o espaçamento em relação à estrofe seguinte, dão a tônica de natureza-morta no começo do poema.

O agora suspenso ocupa o espaço de passagem entre o fulgor do ouro, comparado à possível cor amarela das frutas, quadro estático contendo os elementos do balcão, do relógio e das bananas, e o que vem a seguir: um outro momento, em que as bananas estão negras, já apodrecidas, como bolsas moles na segunda estrofe. Novamente, a cor amarela aparece com a abelha pousando nas bananas. Uma abelha, porém, nesse poema, carrega consigo a transitoriedade: mescla das cores amarelas e negras, representa a natureza viva e o apodrecimento em seu corpo. Enquanto vivemos, o tempo passa. Enquanto uma abelha vive, no momento agora, e pousa nas bananas já apodrecidas, o ponteiro gira:

ali: bananas negras  
    como bolas moles  
    onde pousa uma abelha  
    e gira  
    e gira o ponteiro no universo dourado  
    (partes mínimas da tarde)

em abril

enquanto vivemos (GULLAR, 1991, p. 293)

Como em um quadro, as cores cumprem um papel fundamental de composição e interpretação nesse poema. Amarelo e preto são cores que conectam as bananas, o relógio e as abelhas. Tempo e espaço também se unem na ideia de suspensão: a primeira estrofe termina com um “e agora” espaçado em relação aos outros versos; a segunda estrofe inicia com a ideia de lugar também separado dos versos que seguem: “ali: bananas negras”. Quando pensamos a natureza-morta, não só o tempo está suspenso no chamado “still life”, mas também o local. Nas pinturas, os elementos são posicionados em cima de mesas que, muitas vezes parecem estar desconectadas do mundo, como se usássemos de uma lupa que embaça o espaço ao redor. Nessas duas primeiras estrofes, ainda não temos noção nenhuma do espaço que existe além do balcão e das bananas, como a construção de uma natureza-morta.

Há um quadro separado do mundo nessas duas primeiras estrofes, pois o espaço e o tempo construídos até agora no poema estão suspensos. Acerca dessa suspensão espacial da natureza-morta, Verschaffel (2007, p. 18-19, tradução nossa) já havia escrito a seguinte contribuição:

O lugar onde os objetos aparecem não é a parte de um todo, mas um espaço autônomo que poderia ser um mundo (ou a imagem de um mundo) em si. As coisas, todas as coisas, existem perto e relacionadas a uma borda. [...] Admite-se que o espaço pictural da natureza-morta é delimitado por uma borda e que se trata, na tela, de colocar os objetos em contato com essa borda, a natureza-morta se torna então por sua própria estrutura uma imagem da finitude. Sua cena evoca, de fato, a imagem primordial da finitude: a queda.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Le lieu où les objets apparaissent n'est pas la partie d'un tout, mais un espace autonome qui pourrait être un monde (ou l'image d'un monde) en soi. Les choses, toutes les choses, existent près d'un bord et par rapport à lui. [...] Si l'on admet que l'espace pictural de la nature morte est délimité par un bord et qu'il s'agit, sur la toile, de mettre les objets en rapport avec ce bord, la nature morte devient alors de par sa structure même une image de la finitude. Sa scène évoque, de fait, l'image primordiale de la finitude: le tombeau.

De fato, nessas estrofes existe uma autonomia em relação ao resto do poema, como veremos a seguir. O poema segue com um afastamento da lupa que estava sendo usada até então. A quitanda onde se encontram as bananas (ou ainda mais especificamente o balcão) está suspensa em relação ao resto do poema – a cidade, as pessoas, a paisagem. Além disso, essa “imagem de finitude” a que Verschaffel (2007) se refere está presente na formação desse momento: o relógio, o apodrecimento, o verso “enquanto vivemos”. Tanto o conteúdo quanto o formato dessas duas estrofes levam à borda da natureza-morta, à sua queda no espaço-tempo efêmero e finito.

A estrofe seguinte transporta o poema da quitanda com suas bananas podres para a cidade e a paisagem que a envolve: o mar. Para explicar que o mar envolve tudo, como um cinturão azul e ardente, o poeta percorre desde ambientes familiares até ambientes abertos compostos de natureza. O mar invade tudo, com sua cor e seu barulho, e com sua movência, mas não a quitanda. Como dito anteriormente, a natureza-morta é construída em um espaço autônomo, por isso o mar não consegue alcançar a quitanda onde estão as bananas. Diferentemente das duas estrofes anteriores, nas quais lidávamos com a borda, nessa estrofe o que acontece é o oposto: há expansão, encontros e envolvimento do mar com a cidade e quem a habita. Em vez de queda, observamos uma sensação de algo que não tem fim.

E detrás da cidade  
(das pessoas na sala  
ou costurando)  
às costas das pessoas  
à frente delas  
à direita ou  
(detrás das palmas dos coqueiros  
alegres  
e do vento)  
feito um cinturão azul  
e ardente  
o mar  
batendo o seu tambor (GULLAR, 1991, p. 293)



O poeta expande essa pergunta sobre a relação do mar com as bananas até a relação do mar com a vida cotidiana: as vozes dos vizinhos, um quintal, um banheiro, o esgoto da cidade. O que tem a ver o mar, grandioso e azul, com os barulhos do povo todos os dias em suas rotinas? As bananas podres com suas cascas negras e as pessoas que rodeiam esse passar do tempo com seus corpos: o que reluz não é o ouro do relógio, mas o tempo que ele carrega em suas entranhas.

Em tudo aqui há mais passado que futuro  
mais morte do que festa:

neste

banheiro

de água salobra e sombra

muito mais que de mar

há de floresta

Muito mais que de mar

neste banheiro

há de bananas podres na quitanda (GULLAR, 1991, p. 294-295)

Em toda a descrição da vida cotidiana na cidade, das pessoas em suas casas, há mais de natureza-morta do que de paisagem. Ou seja, o peso do silêncio, do estático, marcado pelo passar do tempo, suspenso no instante e repleto da certeza da morte, mesmo onde há água. As bananas já estão formadas pelo tempo passado, já têm, em si, o apodrecimento, a cor da morte. Até esta parte do poema, há um certo tipo de negatividade na descrição da rotina das pessoas, como se elas não conseguissem se conectar com o que há à sua volta. Não há ainda a experiência da paisagem, pois, para que ela exista, é necessário não só perceber o ambiente, mas estar aberto a um processo de afeto e transformação.

Através das perguntas e da reflexão do poeta, e da constatação de que a vida está desligada do mar, apesar de seu barulho invadir as casas e a cidades, a natureza-morta é transformada em paisagem a partir de um processo de afeto e conexão entre o poeta e as bananas: o que era antes

apenas um objeto a ser observado sofre interferência de um outro que o toca e é tocado de volta. O macio da fruta passa a ser sentido:

e nem tanto pela água  
em que se puem (onde  
um fogo ao revés  
foge no açúcar)  
do que pelo macio dessa vida  
de fruta  
inserida na vida da família:  
um macio de banho às três da tarde  
(GULLAR, 1991, p. 295)

A partir do macio das bananas, do que há de vida ainda contida nessas frutas, seu apalpar, apesar das cascas já apodrecidas, o poeta transporta esse toque à vida das pessoas, às suas casas, ao Nordeste, ao atravessamento do tempo. E é nesse momento-toque, nessa possibilidade de o sujeito encostar na pintura, que o mar-paisagem se mescla finalmente às bananas podres do início do poema. Essa relação do toque entre o poeta, antes apenas sujeito, e as bananas, antes apenas objeto, gera a mudança para o que chamamos de paisagem, possibilitando essa falta de limites entre as bananas, os locais cotidianos e o mar:

Tal como se manifesta na experiência da paisagem, nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro. [...] A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado.  
(COLLOT, 2013, p. 26)

O momento-toque é o que transforma o que era antes apenas percebido em algo repleto de afeto. Aprofundando ainda mais a afirmação de Collot (2013) sobre a paisagem não ser apenas observada, mas

experienciada através de outras formas de contato, Jullian (2014, p. 95, tradução nossa) afirma que:

Há paisagem quando uma disponibilidade interior se encontra tão amplamente solicitada a ponto de se desprender de qualquer objeto ou pensamento particular. Portanto, não se trata de um “afeto” simplesmente, mas do afetivo como capacidade se ser afetado.<sup>5</sup>

O mar ressoa um tambor. Inicialmente, esse som não alcançava o silêncio da quitanda. Porém, após o toque ser inserido no poema, esse momento de contato que é sempre uma via de mão dupla, onde observador e observado perdem suas linhas de contorno, exterior (mar) e interior (quitanda) se conectam gerando a experiência afetiva da paisagem, e assim a paisagem passa a ressoar onde antes só havia silêncio, partindo exatamente de um fundo como vimos na citação anterior:

Um macio de luz ferindo a vida  
No corpo das pessoas  
Lá no fundo  
onde bananas podres mar azul  
fome tanque floresta  
são um mesmo estampido  
um mesmo grito  
(GULLAR, 1991, p. 295)

Após esse contato, essa geração de experiência, existe uma reescritura das estrofes anteriores: onde antes só havia espaços contendo passado e morte, agora há vozes de pessoas, há conversas, há sentido dado ao ambiente habitado. A transformação da natureza-morta em paisagem através do poema se dá no momento em que o afeto é alcançado: insere-se vida onde antes só havia silêncio. O barulho de suas vozes é o mesmo

<sup>5</sup> Il y a paysage quand une disponibilité intérieure se trouve d'autant plus amplement sollicitée qu'elle se désencombre de tout objet ou penser singulier. C'est pourquoi il est question, non pas d'un "affect", mais de l'affectif comme capacité, plus originale, d'être affecté.

barulho do mar, das florestas, e do mel que, na primeira estrofe, escondia-se dentro das cascas da banana.

À pergunta feita sobre o que tem a ver o mar com as bananas podres, a última estrofe do poema responde com afirmações da conexão do mar com diversos elementos que, anteriormente, pareciam estar desconectados dele. Depois do ato de sentir o macio das bananas, o mar invade o espaço antes de secura: o banheiro, o quintal, os cômodos, os móveis, as pessoas e até mesmo as bananas.

A transformação da natureza-morta em paisagem gera no poeta e nas pessoas presentes no poema um processo de espaçamento do sujeito e de mistura com o que antes era apenas observado. Collot (2013, p. 30-31) diz que:

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora [...] A experiência da paisagem como lugar do espaçamento do sujeito e da emergência de um pensamento no espaço põe em causa a distinção cartesiana entre a coisa pensante e a coisa percebida.

Esse espaçamento parte do fundo da quitanda, da escuridão e de onde antes só havia um grandioso silêncio, até alcançar outras pessoas, outras quitandas, outras casas, o bairro, as avenidas, a cidade inteira, até o mar, que não só passa a ser visto, mas se transforma em horizonte, na possibilidade de uma tarde quente em que bananas lentamente apodrecem e se movem como toda vida deve se mover, no encontro com a paisagem:

No fundo da quitanda  
na penumbra  
          ferve a chaga da tarde  
e suas moscas;  
em torno dessa chaga está a casa  
e seus fregueses  
o bairro  
as avenidas  
as ruas os quintais outras quitandas

outras casas com suas cristaleiras  
outras praças ladeiras e mirantes  
donde se vê o mar  
nosso horizonte  
(GULLAR, 1991, p. 297)

Gullar transformou bananas podres, uma natureza-morta, estática, repleta de morte, em algo cheio de afeto. Afeto no sentido de deixar-se afetar. Ao tocar nas bananas, e sentir seu corpo ainda vivo, o poeta vai além do binômio ser que observa e ser observado: conecta-se com as bananas e gera a possibilidade de abertura para o mar, antes inaudível da quitanda. O mar transforma tudo que está à sua volta, à medida que também é transformado em horizonte. Um poema que, inicialmente, tratava de algo estático, nos move junto com ele através de uma paisagem que criamos junto com Gullar: a possibilidade da experiência pelo toque.

A natureza-morta aqui é lançada na natureza-viva. Em toda banana já manchada de morte, há contido também um mar revoltado de esperança e inconstância. Basta que deixemos que nosso corpo seja infectado pela turbulência e recriemos, juntos, uma paisagem repleta de movências.

#### THE TRANSFORMATION OF STILL LIFE INTO LANDSCAPE IN THE POETRY OF FERREIRA GULLAR

##### ABSTRACT

The poetry of Ferreira Gullar is a constant pursuit of the tangible and the moment lived right away. In this article, we offer an interpretation of his poem, “Bananas Podres” (1991), exploring the notion of concreteness and the touch of realness. The starting point is a comparison with the genre of art, still life, rethinking it in a process of transformation: a path to become landscape. Departing from Michel Collot’s concept of landscape, we analyze the change in Ferreira Gullar’s poem as an experience of movement and affection, contrasting with the static and full of death idea of a still life.

**KEYWORDS:** Ferreira Gullar. Landscape. Still life. Poetry.

---

## LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA MUERTA EN PAISAJE EM LA POESIA DE FERREIRA GULLAR

### RESUMEN

La poética de Ferreira Gullar es una búsqueda constante de lo tangible y del momento vivido ahora. En este artículo presentamos una lectura de su poema “Bananas podres” (1991), explorando la idea de concreción y contacto con lo real. Partimos de una comparación con el género de la pintura de naturaleza muerta, dándole un nuevo significado en un proceso de transformación: un camino hasta convertirse en paisaje. Pensando en el concepto de paisaje de Michel Collot, analizamos el cambio en el poema de Gullar como una experiencia de movimiento y afecto, contrastando con la premisa estática y llena de muerte de la naturaleza muerta.

PALABRAS CLAVES: Ferreira Gullar. Paisaje. Naturaleza muerta. Poesía.

---

### REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Ensaio sobre a maçã. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASIMIRO, Luís Alberto. Vanitas Vanitatum Omnia Vanitas: uma iconografia controversa e inquietante. *Revista Lumen et Virtus*, v. 4, n. 13, p. 150-197, 2015.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. Naturezas-mortas de Fiana Hasse Pais Brandão. *Revista Diadorim*, v. 20, n. 1, p. 22-36, jan./jun. 2018.

GULLAR, Ferreira. Bananas Podres: na vertigem do dia. GULLAR, Ferreira. In: *Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 292-297.

GULLAR, Ferreira. Autobiografia poética. In: GULLAR, Ferreira. *Autobiografia poética e outros textos*. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

JULIAN, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. Paris: Gallimard, 2014.

PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no brasil do século XIX*. 2002. 184 f. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

PINA, Raisa Ramos de. *Natureza-morta sobre a praia: deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis*. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SALAZAR, Manuela de Mattos. As fotografias de natureza morta do século XIX e a estética do cotidiano. *Perspectiva Filosófica*, v. 44, n. 1, p. 34-54, 2017.

VERSCHAFFEL, Bart. *Essais sur les genres em peinture*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2007.

---

Submetido em 29 de janeiro de 2021

Aceito em 19 de abril de 2021

Publicado em 30 de maio de 2021

---