

A alegria de Rua do Mundo

Marcelo Diniz - (doutorando em Ciência da Literatura, Semiologia, UFRJ)

A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor a uma perfeição maior.

(Definição dos afetos II. Livro II Ética)

E, de fato, ninguém, até o presente, determinou o que pode o Corpo, ou seja, a experiência não ensinou a ninguém, até o presente, o que o Corpo pode fazer pelas únicas leis de sua natureza enquanto considerada somente como corporal, nem o que não pode, a não ser ser determinada pelo Espírito.

(Escólio da Proposição II. Livro II Ética)

Espinoza

A alegria é a prova dos nove.

(Manifesto Antropófago)

Oswald de Andrade

Resumo

Pretendemos com esse estudo o exercício de demonstração disso que entendemos como uma poética da alegria apontada pela leitura de Rua do Mundo de Eucanaã Ferraz. Se, com Espinoza, concebemos a alegria como um afeto marcado pelo princípio expansivo do potencial do vivo, palmilharemos na poesia de Rua do Mundo esse mesmo princípio como modo de construção, desde os traços propriamente melopaicos à hipótese de uma arquitetura aberta, a que parece mais condizente com as imagens dialogais que perpassam o livro: a cidade e a roupa. Nossa hipótese consiste na idéia da alegria como o engendramento da dinâmica, da relação entre os espaços, dos movimentos sugeridos por essas duas imagens que se superpõem em Rua

do Mundo, concebendo, sob a mediação da metáfora-roupa, uma cidade a que a alegria do corpo seja imanente.

O que salta aos olhos à primeira leitura de *Rua do mundo*, quarto e mais recente livro de Eucanaã Ferraz, é a alegria. Não que esse afeto esteja estampado de modo fácil e gratuito no conteúdo dos poemas, não que esse sentimento se acrescente como um caráter meramente festivo ao fazer poético. Se a alegria, a tomarmos pela definição espinozista, compreende-se como o sentimento elementar implicado em toda existência, pode-se dizer que a alegria dos poemas de *Rua do mundo* parece pertencer à mesma natureza: uma força agregadora e expansiva indissociável do próprio fazer poético. Como conceber o poder estruturante da alegria, como palmilhar o seu convite celebrativo, parece-nos ser esse o potencial que o leitor encontra ao abrir as páginas de *Rua do Mundo*.

Cabe ressaltar que a experiência deste afeto, sobretudo acerca dos temas que envolvem *Rua do Mundo*, é algo raro na tradição da poesia moderna. O tema da cidade grassa em poesia nacional ou internacional geralmente descrevendo os conflitos do eu-lírico em confronto com um mundo despersonalizado, cinza, de homens ociosos, derrisórios em um sistema de entropia e dessacralização. Embora tal configuração traga à mente do leitor a referência de nomes como Drummond ou Eliot, embora ainda muito desses nomes pertençam à matéria poética que o leitor encontra pelas páginas de *Rua do Mundo*, o eu-lírico dessa poesia, definitivamente, não vai de *branco pela rua cinzenta*. A descrição que *Rua do Mundo* estabelece não é monocromática, entre a melancolia nauseante e a insuspeitada flor no asfalto. Se nos salta aos olhos esse afeto específico, se ele se torna tão específico nas páginas de *Rua do Mundo*, é justamente porque a alegria é concebida já sob a cifra de uma experiência intrínseca ao fazer poético de Eucanaã.

Pretendemos, com este estudo, o exercício de demonstração disso que entendemos como uma poética da alegria apontada pela leitura de *Rua do Mundo*. Se, com Espinoza, concebemos a alegria como um afeto marcado pelo princípio expansivo do potencial do vivo, palmilharemos na poesia de *Rua do Mundo* esse mesmo princípio como modo de construção, desde os traços propriamente melopáicos à hipótese de uma arquitetura aberta, a que parece mais condizente com as imagens dialogais que perpassam o livro: a cidade e a roupa. Nossa hipótese consiste na idéia da alegria como o engendramento da dinâmica, da relação entre os espaços, dos

movimentos sugeridos por essas duas imagens que se superpõem em Rua do Mundo, concebendo, sob a mediação da metáfora-roupa, uma cidade a que a alegria do corpo seja imanente.

1 - Vogais: o paradigma do A

A sonoridade da poesia de Eucanaã parece construir um sistema fonético de valores em que as vogais atendem a certo sentido ao mesmo tempo da dilatação e da sensualidade, do arejamento e do erotismo. Não é raro encontrarmos a assonância, figura que, ousaríamos afirmar, predomina em relação aliteração, não só nos poemas de Rua do Mundo, mas nos livros anteriores de Eucanaã. O cromatismo da assonância pode variar desde as nasais como “há um vento constante, um canto constante” até às abertas como “Toda pedra é pérola” em que a aliteração do /p/ parece servir de suporte que dê relevo à coloração vocálica solar do /é/ aberto. A assonância tende inclusive a certa iconização do conteúdo como em casos que podem ser ilustrados pelos versos iniciais de No Grande Hotel do Porto: “Gaivotas são invenções de Da Vinci, crianças/loucas, tesouras loucas, cães aéreos.” A alternância de /a/ ou /ã/ entremeadas de /e/, /é/ e /i/ muitas vezes em posição de semivogais parece reiterar o que na imagem há de obsessivo, de ir e vir, de vôo circular, do fechar-se e abrir-se das asas do objeto descrito. Com certeza, as vogais possuem para a poesia de Eucanaã um papel descritivo que denota a dimensão formal com que os afetos são elaborados por sua poética.

No entanto, é importante que se ressalte, no seio mesmo desse, digamos, paradigma vocálico, certo aspecto valorativo que essa poética parece imprimir. Para tanto, tomemos como exemplo o poema de descrição quase didática de título Sul:

Deixo que o táxi me leve. Mais que o lugar,
deixo que o som me leve.

bom de ouvir e dizer: Leblon.
A primeira sílaba se eleva, anel breve,

e desaparece

logo que a outra em onda lenta e dilatada se desabotoa.

A resina translúcida e viscosa

do que nelas é água e sal fica na boca.

Percebe-se, nas tônicas do primeiro verso, a tensão que o poema inteiro há de estabelecer entre a vogal anterior média fechada /e/ e a aberta /é/ em contraste com o /a/ que de *táxi e lugar* até a palavra *dilatada* só nos surge em posição átona. Ao segundo verso, a tensão se desloca, o /a/ some e alterna-se com /e/ e /é/ as vogais médias fechadas /o/ e nasal /ó/, que perfazem toda a descrição poética do nome do bairro. Durante toda essa descrição, a vogal aberta /a/ parece permanecer em estado de latência, em sílabas átonas. A eclosão do /a/ é preparada pelo verso “A resina translúcida e viscosa” em que as fechadas anterior /i/ e posterior /u/, nucleares no verso contrastam com a média aberta /ó/ ao final do verso. A descrição detém-se no que resta na boca, no que se consome com a pronúncia, na destilação do jogo vocálico da vogal aberta /a/ em “água e sal”. Se seu título é Sul, se seu objeto é o nome próprio do bairro – Leblon, o poema parece-nos narrar o próprio movimento de abertura em que se vê implicada a poética de Eucanaã, um movimento que destile o aberto do fechado, torne ativo o afeto latente, desabote a palavra pelo afeto propriamente físico, gustativo, erótico, real portanto, que se encontram nela implicados.

Tal sistema valorativo, portanto, parece-nos dizer respeito á certa importância do a na melopéia da poesia de Eucanaã. Não só servindo ao papel de ressaltar o corpo sensível da palavra, essa melopéia, digamos, vocálica parece-nos entender um sentido que associa o erotismo à abertura, certa alegria da expansão do espaço corpóreo da própria palavra. E, se atribuímos esse paradigma de abertura vocálica à poesia de Eucanaã é porque, anterior a Rua do Mundo, o livro Martelo oferece-nos nossa principal confirmação desse sentido erótico da abertura expresso pelas vogais com o poema Crase:

Quando o caminhar
encontra o corpo - um corpo
ali - feminino, e
o encontro, mais que físico,
é química - a química terrível
do Um. Forma terceira.
Sob o sol a pino:
quando A
e A.

A crase representa a leitura da fantasia do encontro, o Um do enlace, a fusão amorosa. Uma fusão amorosa, no entanto, que se exprime pelo traço aberto distintivo do encontro vocálico tornado metáfora. Uma fusão amorosa que, ao estabelecer o horizonte de toda relação, estabelece, portanto, o valor propriamente aberto da mesma. Utopia da relação – fusão e abertura – o sentido valorativo da vogal na poesia de Eucanaã parece marcado por esse desejo de espaçamento, de plenitude, de arejamento a que os traços que distinguem a vogal /a/ parecem atender, no caso desse poema, não só sonoramente como também graficamente. O A maiúsculo desenha o vértice do encontro, o “sol a pino” que projeta sua base dupla. Trata-se de um encontro feminino, de A com A, de duas formas marcadas pela abertura. Trata-se, portanto, de uma fusão não complementar, mas expansiva. Se o princípio do encontro é o Um da fusão, marcado pela mais fechadas das vogais, sua realização poética é sugerida pelo A da crase, o inverso gráfico do próprio Um, o A que mais parece atender ao princípio do alargamento e da multiplicação que o do recolhimento.

É esse fator expressivo da expansão e do erotismo que julgamos presente na poética das vogais de Eucanaã que o leitor de Rua do Mundo encontra logo à leitura dos primeiros poemas. Uma poesia cuja melopéia atende a certa economia que distingue o traço sonoro das vogais em oposição ao oclusivo das consoantes, elaborando certa sintaxe subordinada ao paradigma do A. Não desejamos, com esse argumento, uma leitura que considere a melopéia da poesia de Eucanaã segundo a sobredeterminação de um paradigma apriorístico e fechado. Pelo contrário, ao invés de esse paradigma do A confirmar-se como um processo fixo, ele determina certa dinâmica sonora que julgamos relevante na melopéia de Eucanaã: certa tendência maior

ao melódico que ao rítmico, ao contínuo que ao descontínuo; ou ainda, certa tensão de termos do qual o desejo, seu drama e sua alegria, parece desdobrar sua possibilidade de gozo poético. Desejamos sim ressaltar o quanto as vogais parecem atender ao desejo, à realização da dilatação da palavra, sua erotização correlata ao que, em Rua do Mundo, compreende-se como o amor “entre duas mulheres”, o que pretendemos apreender a seguir em um outro nível, o das imagens.

2 – O mundo como roupa

Nas pistas da leitura dessa poética da alegria, os dois primeiros poemas de Rua do Mundo parecem oferecer uma espécie de dicionário das imagens que perpassam todo o livro. O primeiro – *O mundo* – ilustra-nos certa técnica descritiva muito presente no livro: a enumeração. O mundo define-se pelo avesso mesmo das definições. Através da enumeração negativa de aspectos que definiriam os termos em *estado de dicionário*, as imagens seguem certa deriva ditada pela equivocidade do significante que, do campo semântico da geografia, conduz ao da arquitetura e do urbanismo, passando pelo corte-costura, chegando ao corpo e devolvendo-se ao geográfico:

Onde montanhas não são levantamentos
íngremes de terra. Onde rios não são cursos
de água que se vão lançar no mar,
nos lagos, noutros rios, As casas

não têm paredes ou teto, ruas
não são vias de acesso, caminhos não vão
de um ponto a outro e os pontos não põem
fim, não abreviam, não são laçadas na malha

de lã ou nas voltas da linha. Por sua vez,
linhas não são fios, nem fibras, nem traços.
não há sulcos na palma das mãos. Não há frentes
de combate. Linha não são rumos

ou normas. O Equador não é o anel extremo do globo
e as superfícies esféricas não se chama esferas.

Tal descrição parece-nos colocar em movimento certa analogia da abertura. Afinal, parece insinuar-se nessa enumeração um movimento sintático do ilimitado, das alturas da montanhas de onde descem os rios que margeiam as casas da cidade cujas vias não tem ponto de chegada, assim como as roupas não possuem pontos nem linhas, assim como a mão humana não possui sobre-determinação, assim como o globo não se define pela esfericidade da linha equatorial. Um movimento sintático que o próprio poema ilustra como uma espécie de corredeira do sentido, que se desdobra da abertura que o significante oferece ao tornar possível a atualização equívoca de significados. Todo esse processo de deriva é estruturado através da reiteração das negativas associada ao enjambement, o que confere um ritmo muito próprio à descida da leitura.

Uma última negativa nesse poema – *Não há moedas* – parece-nos possuir o aspecto resumitivo de todo o processo. Derivado do aspecto geométrico do último termo enumerado – *o globo* – o significante *moedas* parece definitivamente resumir todo o valor do que é negado pelo poema, o valor da esfericidade, o valor da completude que a esfericidade parece-nos reclamar. Não à toa esta frase surge-nos ao meio da quarta estrofe, sem enjambement. Se o poema se desdobra ainda com a presença de enjambements, as imagens parecem imprimir-lhes um outro ritmo. Seguem-se frases afirmativas e descritivas que, ao invés da sucessividade caótica tal como nos surgiam as imagens da primeira parte, descrevem elementos simultâneos marcados por verbos de ação que contrastam como o definidor verbo de ligação da primeira parte do poema. As frases parecem tornar-se mais esparsas e o silêncio entre elas ventila-se, abre-se:

Não há moedas. O espaço ilimitado, indefinido
no qual se movem os astros é a terra, enquanto

acima das cabeças, pregados pelo horizonte, densos,
amarelos, vão jardins em movimento. Venta.

Há um vento constante, há um canto cosntante.

Pode-se ver a música, de terraços e belvederes

e torres instaladas para tal finalidade. Mundo

em que se ganha o que se perde.

Toda pedra é pérola. Onde amor

é entre duas mulheres.

Tal movimento que se observa neste primeiro poema sugere-nos um percurso que perpassa todo o livro. Da negação do conceitual e definidor à apreensão do concreto e aberto; do mundo ao corpo e de volta ao mundo; da sintaxe da vertigem, da deriva vertiginosa, à sintaxe contemplativa, à contemplação da abertura. E que o leitor não conceba esse estado contemplativo a que a poesia de Rua do mundo nos convida como distanciamento, como dessubjetivação, formas clássicas de estesia com o estático. Há, inerente a todo o fluxo de suas imagens, o entendimento de certa continuidade entre o corpo e o mundo que expande o corpo pelo mundo e subverte-lhe os sentidos – o que se compreende com a sinestesia de *pode-se ver a música de terraços e belvederes* ou com o oxímoro drummondiano *em que se ganha o que se perde*. Sinestesia e oxímoro, essas duas formas de se apreender ou equivococar o significante do sentido ou o sentido do significante, que se sintetizam na imagem também de valor resumitivo ao final do poema, fantasia explícita da relação do aberto com o aberto: *Onde o amor! é entre duas mulheres*.

O sentido da sintaxe com que o mundo é descrito pela poesia de Eucanaã parece descrever um movimento que segue da derrisão da esfericidade e assunção da abertura. A derrisão marcada pela reiteração do negativo, pela sucessividade que desfia a as linhas de definição dos termos, parece-nos encaminhar à relação do corpo com o mundo mediada, ou melhor, disposta, na primeira parte, pelo campo semântico da casa e da roupa, na segunda, pelo belveder. Se concebemos esse poema como um pequeno dicionário do livro, é justamente por esse processo de mediação articular-se por essas duas formas de o corpo caber no mundo, desnudando-nos uma singular poética do espaço em que corpo e mundo concebem-se sob um contínuo arranjo marcado pela abertura.

É nesse sentido que chegamos ao segundo poema de Rua do Mundo, que parece-nos fazer funcionar essa dinâmica já em seu título – *Vestir as cidades*. De novo, a enumeração perfaz a descrição do múltiplo que deriva mediado pela roupa entre o corpo e, dessa vez, a cidade. Dessa vez, a mediação parece-nos atender à multiplicação da cidade, as cidades que o corpo traz consigo, no óculos, no chapéu, na luva, na sola dos sapatos, nas fotografias, na imaginação, *no desejo, / nas vitrines, e que imaginamos impecáveis / nos ombros e nos punhos (por sobre aquela / que segue tatuada no braço, malgrado nosso)*. A alegoria da vestuária atende a certo princípio da multiplicação, mediação que intensifica, mais do que refreia, a relação do corpo com a cidade, alegoria, portanto que parece compreender certa poética do corpo imanente à cidade que atravessa, ou a própria poesia como a produção dessa imanência e multiplicação.

Das cidades descritas, as cinco últimas estrofes do poema explicitam certo tom de finalidade e de imperativo que já era sugerido pelo infinitivo *Vestir* presente no título:

De todo modo, para bem se vestir a cidade
tenha ela número maior que o reservado:
numa única manga caibam

dois braços e nossas pernas hão de sobrar
em suas pernas; a cintura larga e os dedos
não encostem, confortáveis,

em qualquer limite; calcanhares devem
seguir livres, o pescoço fácil, a via
fácil, haver o sol, gesto ágil.

Há que se carregar sempre uma cidade nos bolsos
do paletó da cidade. Cidades são a maravilha
das maravilhas nos sonhos, no sexo

e, sem nenhum assombro, a cada
momento, vegetais e violentas, brotam
entre os fios dos nossos cabelos.

Esse imperativo de defasagem de número entre o corpo e a roupa parece-nos reiterar o princípio de alargamento que sugerimos com a leitura das vogais de Eucanaã. O número ideal é o a-mais: a cidade vestida, sem claustrofobia, pelo corpo que lhe confira a dinâmica do alargamento; *maravilha das maravilhas*, a cidade multiplicada de fato e de direito; o concreto contaminado pelo orgânico, *vegetais e violentas*, as cidades não como princípio de enraizamento, mas de expansão capilar, irrefreável. Vestir as cidades parece consistir na assunção poética do eu-lírico em relação às cidades. E se denominamos esse processo de assunção poética é por que nele se confere esse papel transformador dos instrumentos de mediação do outro. Uma mediação que se destaca não pela capacidade filtragem, mas de expansão e multiplicação. Longe de a mediação significar distanciamento, a metáfora da roupa parece concebê-la como instrumento de proximidade, de contaminação recíproca em que o corpo e a cidade misturam-se não no sentido da despersonalização, do esmaecimento afetivo da sensibilidade lírica, na queda do erotismo, e sim no sentido da imanência erótica que o corpo confere à cidade.

3 - o tamanho imprevisto da dança

As cidades de Rua do Mundo distinguem-se não só da rua cinzenta com que o poeta moderno descreve-nos os conflitos da subjetividade na urbe despersonalizada do capitalismo como também da utopia geométrica das cidades planejadas que por certo se desenharam na prancheta do engenheiro cabralino. Se muito podemos ler dessa utopia de estetização da cidade no Rua do Mundo, no que os poemas atendem quanto ao rigor poético e à plasticidade sonora e imagética com que são construídos, a estetização poética da cidade em Rua do Mundo parece basear-se mais nos aspectos orgânicos e eróticos que derivam do corpo do que nos geométricos e minerais que perfazem a utopia cabralina. É dessa deriva, do geométrico ao orgânico, que concebemos o valor erótico da abertura que a poesia de Rua do Mundo reitera. Não só por seus elementos micrológicos, como o valor das vogais, mas, sobretudo, pelo que a metáfora da roupa

parece descrever da maleabilidade plástica que assume a própria geometria quando sob a perspectiva do corpo e do desejo, a poética das cidades presente em Rua do Mundo aponta-nos para a ultrapassagem do que se entenda como utopia ou fantasia moderna.

No entanto, essa ultrapassagem não consiste no despojamento da fantasia. Pelo contrário, esse movimento que lemos na poesia de Eucanaã não desestetiza a experiência lírica da cidade. Se o prazer e o belo são valores constitutivos da intenção estética, a poética de Rua do Mundo os incorpora de um modo muito próprio. A poética de Rua do Mundo oferece-nos uma proposição estética para a experiência da cidade pautada, sim, pelo princípio de prazer e pelo valor da beleza. Daí seu resultado oferecer-nos uma cidade ou um mundo para além da melancolia e da geometria fechada. O traço que distingue essa proposta estética é justamente isto que apontamos como orgânico, no que tem esse valor de gerativo e móvel, de dinâmico e expansivo. Se nos encaminhamos da geometria moderna a uma concepção que maleabiliza o geométrico em função do corpo desejante, dirigimo-nos à geometria orgânica, à estética que nos possibilita um corpo jubiloso e erótico. E é neste sentido que gostaríamos de apontar ainda o último poema do livro – *Uma coisa casa* – como síntese desse apontamento.

Nada como a referência ao Parangolé para sintetizar essa linhagem orgânica da plasticidade poética da alegria. Nada como o Parangolé para expressar a relação orgânica da poética do espaço que o corpo lírico estabelece com a cidade. O Parangolé, essa roupa larga e de coloração aberta, vocálica, em que o corpo cabe como movimento, objeto movimento, tela incorporada, fecha o livro Rua do Mundo como síntese última dessa metáfora-roupa mediadora do encontro entre o corpo e a cidade, entre o eu lírico e o mundo. Se o Parangolé apresenta-se ao final do livro como síntese de uma proposição estética é pelo que o objeto de Helio Oiticica oferece de abertura, de potencialidade poética ao vestir o corpo de arte, ao investir a arte de corpo. Se o Parangolé é nomeado pelo poema como *Uma coisa casa* é no que o objeto é apreendido em sua indeterminação, na sua indefinição, na sua potencialidade portanto. O único traço distintivo dessa *coisa* é o substantivo em posição adjetiva – *casa* – que ressalta certa dinâmica entre o dentro e o fora, entre o eu e o mundo, entre o corpo e o espaço, estabelecida pela idéia do penetrável. Se a geometria é uma abstração pura do espaço, o

Parangolé é sua encarnação, sua penetrabilidade, seu turvamento, seu estado coisa, potencialidade do gozo estético investido pelo corpo.

A primeira parte de *Uma coisa casa* assume o Parangolé como paródia do mito. Narra-se a geração da afasia à fala e afirma-se o objeto como identificação marginal, do marginal, da ralé, das bichas, a *praia do sins*. O investimento da paródia consiste na anti-mitologia, ou ainda, na possibilidade da mitologia das minorias, na carnavalização estética do nobre, da alta-cultura, do filosófico, que obtém da rima em /é/ um rendimento que vai do lúdico ao humorístico, do infantil ao irreverente, terminando com a máxima anti-filosófica por excelência:

Pois que seja a linguagem
– como quer o filósofo –
a morada do ser;

mas eu vos digo,
em verdade, que
o Parangolé é a casa do é.

D' *a morada do ser à casa do é*, podemos ler certo direcionamento do substantivo abstrato ao verbo, do infinitivo ambíguo, ao presente. Se o Ser para a filosofia, para a ontologia, estabelece-se sempre sob certo horizonte da transcendência, *a casa do é* ressalta a imanência do corpo, o ente, no que possui de desejante, de gozo, em sua presença dinâmica e móvel. O penetrável é ainda ressaltado ao fim da segunda parte do poema, o que confere à relação entre o dentro e o fora desdobramentos da abertura infinita:

quando abertas mostram glândulas,
tripas, transístores, dentro
de um dentro sem mistérios.

Mas é na terceira parte que a tradução poética parece explicitar-se. É a maleabilidade descrita do Parangolé que é ressaltada em oposição *ao arrimo do gesso*:

O metro elástico, exato para o tamanho
imprevisto da dança, para o tamanho do azul,
para o tamanho vermelho, amarelo

e a terra da dança, de modo que esta casa:
uma camisa, cortada em largo para o corpo,
a fim de que a cor a cor sangue

e a cor sangra, samba e dribla, desinventa
retas, ritmos, engendra um sem número de gestos
que se arriscam contra o arrimo de gesso,

contra o gênio-nenhum do mal, do medo. E
tudo se tingem, tangível tudo.

O metro, termo híbrido entre o corte-costura e a poesia, tece-nos essa tradução do Parangolé pelo especificamente poemático. O *metro* é *elástico* como a frase desdobrada pelo enjambement em quatro estrofes, frase larga em que a sintaxe ilustra a metáfora *casa-camisa* pelo que possui o Parangolé de tamanho e movimento. Pode-se afirmar que estamos diante de uma poética de assunção da fantasia que se desdobra, no poema, em outra metáfora: *Casa:máscara* em que, de novo, o sólido é confrontado pelo líquido, contaminado pelo *riso*:

Casa:máscara

que se desdobra, decalque que sobre a pele e,
a um só tempo, tatuagem sob a carne,
como se morasse em nós e não nós nela:

pedra, onde vem bater a praia, laje que afunta,
fulgura ri.

A tradução do parangolé como poética se evidencia na última estrofe em que, da superfície da camisa, da máscara, a metáfora apreende a página como superfície a ser superada:

Ereta, ataque contra o sensabor da miséria
e da ordem, contra a transparência dos intestinos de vidro,
das páginas silenciosas, paradas.

Esta *capa da liberdade*, com que o poema descreve o Parangolé, é afirmada ao final do livro como o próprio poema. Uma poesia que, ao invés da esfericidade, quer-se superfície, ao invés de mineral, quer-se orgânica. Se o Parangolé encerra o livro como exemplo da metáfora roupa é justamente na explicitação da fantasia do corpo jubiloso, do corpo performático, do corpo-coisa, cuja estética do prazer e da alegria encetam a utopia da potência, o que subjaz ao conceito de alegria que Espinoza nos oferece.