

ETHOS, DISCURSO POÉTICO E AMOROSIDADE EM SOLANO TRINDADE

ETHOS, POETIC DISCOURSE AND LOVINGNESS IN SOLANO TRINDADE

José Geraldo Marques

Universidade Estadual do Centro-Oeste

RESUMO: Este artigo, parte de um projeto de pesquisa, tem, como objetivo central, verificar, de um ponto de vista bakhtiniano, como um *ethos resistente* se constitui no discurso poético de Solano Trindade (1908-1973). Buscamos, na materialidade dos seus poemas, índices linguísticos e discursivos que confirmem ou relativizem os sentidos da *resistência* em alguns de seus poemas, segundo a classificação de Bernd (1992), e confirmamos uma rede axiológica fundamentada na *amorosidade*, valor central em torno do qual circulam os demais valores trabalhados em seu discurso poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Negra, discurso poético, *ethos* resistente, amorosidade.

ABSTRACT: The aim of this article, as part of a research project, is to analyze how a resistant ethos is built in Solano Trindade's (1908-1973) poetic discourse from a Bakhtinian perspective. We searched for linguistic and discursive components in the materiality of some of his poems, so to confirm or to relativize the meanings of the resistance, according to Bernd's classification (1992). We have confirmed an axiological network grounded in lovingness, a central value around which run the other values presented in his poetic discourse.

KEY-WORDS: Afro-Brazilian poetry, poetic discourse, resistant *ethos*, lovingness.

Introdução

Zilá Bernd organizou uma coletânea de poetas negros intitulada *Poesia Negra Brasileira – Antologia* (1992), dividindo didaticamente a Poesia Negra em alguns períodos que começam com Luiz Pinto Gama, passando por Cruz e Souza e Lino Guedes, considerados os marcos iniciais da expressão poética negra brasileira, e chegando ao que ela chama de *Período Contemporâneo*, subdividido, por sua vez, em *consciência resistente*, *consciência dilacerada* e *consciência trágica* da expressão poética de seus representantes mais significativos.

Nosso recorte se situa em um dos períodos contemporâneos, o da *consciência resistente*, com seu único representante, segundo a autora: Solano Trindade (1908 – 1973). Escolhemos, para nossa análise, alguns poemas de Solano Trindade recolhidos de sua última coletânea, *Poemas Antológicos*, publicada em 2008 pela Nova Alexandria.

A proposta consiste em verificar, de uma perspectiva bakhtiniana, como a *consciência resistente* se constituiu no discurso poético de Trindade. Buscaremos, na materialidade dos seus poemas, ou seja, na sua linguagem, índices linguísticos e discursivos que confirmem ou relativizem os sentidos da *resistência* em Solano, segundo a classificação de Bernd. Também estaremos atentos à possibilidade de confirmarmos uma hipótese inicial de trabalho: a de que a *amorosidade* seja o valor fundante da rede axiológica dos discursos poéticos de Solano Trindade analisados neste trabalho e, talvez, de toda sua obra poética.

O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária segundo Bakhtin

Sabemos que um dos elementos constituintes da obra bakhtiniana é a negação de todas as dicotomias, seja nas considerações de cunho mais filosófico ou naquelas mais especificamente localizadas no campo da linguagem. Na base de suas reflexões sobre o objeto estético, é ponto central a indissolúvel relação entre a vida e a arte, entre a vida e a literatura.

Não se trata absolutamente de entender vida e arte/literatura como algo simbiótico, a literatura como reflexo da realidade como queria o realismo socialista, mas entender que tanto o domínio ético quanto o domínio cognitivo da realidade são integrados ao objeto estético. Como afirma Bakhtin,

(...) a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração*: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. (1993, p. 33, itálicos do autor)

A vida está na literatura efetivamente, só que transferida pela forma estética para outro plano axiológico (valores). A dimensão estética *individualiza, concretiza, isola e arremata* o ato ético do sujeito e o conhecimento (dimensão cognitiva) realizados na realidade mesma vivida, mas não recusa seus valores; pelo contrário, a forma estética se deixa orientar por esses valores trazidos da realidade. O elemento ético-cognitivo é, na realidade, o *conteúdo*. Faraco (2009) afirma que:

a forma artística (...) expressa uma certa rede de relações axiológicas face a algo, rede que transcende o material [linguístico] embora se componha por meio dele. É a essa rede de relações axiológicas que Bakhtin dá o nome de *conteúdo* (p. 103, itálico do autor).

A forma artística é, para Bakhtin, um entrelaçamento indissolúvel de uma forma arquetônica (a forma do conteúdo), uma forma composicional e uma forma do material (Ibid.; p. 104), esta entendida não como gramática, mas como linguagem verbal situada, ou como Bakhtin expressou no estudo dedicado a Dostoiévski, a *língua viva*. Faraco define essa linguagem verbal situada como “o ato de se apropriar axiologicamente do material linguístico na perspectiva da composição e do conteúdo” (Ibid.; p. 104).

Quando Bakhtin se ocupa da questão do material, a questão específica da língua não é deixada de lado. Para ele, a língua é para a poesia apenas um elemento técnico: palavras, fonemas, morfemas, proposições e séries semânticas se encontram fora do conteúdo, permanecem “à sua margem, pois o próprio objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado (ou de uma forma artística plena de conteúdo)” (1993, p. 50).

A utilização técnica da língua pela poesia, para o pensador da linguagem russo, se dá de um modo bastante particular: contrariamente a qualquer outro domínio da cultura, que não pode prescindir da língua, mas exige muito pouco dela, a poesia precisa integralmente dela, de todos os seus elementos e nuances. E isso porque as exigências que são feitas à língua pela poesia são maiores: “todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se poesia espremisse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma” (Ibid.; p. 48).

Isso não significa que o poeta e a poesia podem superar a língua como língua, pois

o artista liberta-se da língua na sua determinação linguística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente: o artista como que vence a língua graças ao seu próprio instrumento linguístico e, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria. (Ibid.; p. 50)

Nossa análise realizou-se obedecendo aos seguintes parâmetros teóricos bakhtinianos:

a) o objeto estético faz um recorte de elementos da realidade - o mundo ético, ou seja, o da vida vivida, e o mundo cognitivo, ou seja, o mundo da ciência - para outro plano, dando a eles um acabamento (impossível para a realidade mesma)

consubstanciado em uma forma composicional apoiada no material linguístico vivo, situado;

b) a poesia tem, como toda e qualquer linguagem, uma dimensão dialógica (embora esteja privada de *dialogicidade* devido à ausência de *exotopia*) (TEZZA, 2003);

c) *a língua do poeta é a sua linguagem*, a voz do poema como a voz do poeta (não no sentido propriamente de uma autoria autossuficiente, mas no sentido da enunciação de uma voz que se quer única, exclusiva, “transcendente”, embora paradoxalmente deseje estar aberta ao mundo), tendo, como consequência direta, a coincidência entre a palavra do poeta e a palavra do poema (BAKHTIN, 1993, p. 94);

d) a forma artística entrelaça inextricavelmente uma forma arquitetônica (a forma do conteúdo), uma forma composicional e uma forma do material entendida como linguagem verbal situada.

Temos consciência, no entanto, de que não nos apropriamos dos conceitos bakhtinianos, pois eles não são “apropriáveis” ou operacionalizáveis. Sua obra, pelo contrário, é um grito lancinante contra toda tentativa de esgotar o pensamento em categorias imóveis, imutáveis, mecânicas, hierárquicas e instrumentais. Ignorar isso é ignorar a epistemologia bakhtiniana. Além disso, sabemos do seu gosto por mudar, mesmo em um único artigo, os nomes dos conceitos, além do fato que muitos dos conceitos trazidos por sua ensaística foram abandonados em estudos subsequentes ou substituídos por outros.

O que fizemos foi apenas “tomar emprestados” alguns dos seus conceitos (cambiantes) e de suas ideias (movediças) que consideramos importantes aos propósitos analíticos de nosso trabalho, às nossas hipóteses, tendo o cuidado de inseri-las em um todo regido por relações dialógicas as mais abertas possíveis.

A delicada questão estética

Entendemos que, em primeiro lugar, um trabalho analítico com discursos poéticos requer uma compreensibilidade por parte dos pesquisadores, da dimensão estética das obras para que as dimensões linguística e discursiva possam ser observadas sem reducionismos.

Tendo isso como elemento central de nossa análise, podemos falar de nosso objeto de pesquisa: alguns poemas de um dos mais representativos poetas da chamada

Poesia Negra, Solano Trindade. Não lidaremos, portanto, com um poeta consagrado do cânone literário brasileiro, mas, muito pelo contrário, o nosso trabalho vai contemplar um poeta que, como muitos outros poetas negros, ficou à margem do cânone, poetas que não constam normalmente em livros didáticos de ensino da língua portuguesa e muito menos dos programas de teoria literária de cursos universitários. Poetas que, como outros intelectuais negros, sempre tiveram dificuldade em publicar seus livros e, nas vezes em que o conseguiram, foi pagando com o próprio bolso raras edições que até pesquisadores têm dificuldade em encontrar mesmo em bibliotecas universitárias.

O problema é que, no imaginário do homem letrado e da sociedade, em geral, o autor que não chega às suas mãos só pode ser um mau autor. Há uma ideologia insidiosa que penetra *corações e mentes*, deixando na sombra alguns aspectos fundamentais dos processos de seleção, produção, publicação e distribuição de bens de consumo culturais, principalmente do livro.

Para a desconstrução deste discurso hegemônico profundamente ideológico, é necessário que saibamos o que são as Instâncias Legitimadoras Literárias (ILLs). Segundo Bernd (1988, p. 40), as ILLs são revistas, jornais, editoras, livrarias (*instâncias de emergência* das obras literárias), a crítica e a historiografia literárias (*instâncias de reconhecimento*), os prêmios e academias (*instâncias de consagração*) e as escolas e bibliotecas (*instâncias de conservação*) pelas quais passam as obras e autores em busca de reconhecimento.

Elas possuem uma influência decisiva na aceitação ou na exclusão de uma obra e são elas que ditam os espaços que determinada obra deverá ocupar: se o de exclusão ou de consagração. Uma “falha” ocorrida em qualquer uma das dimensões das ILLs poderá significar a exclusão. O problema é que o valor estético não é a única determinante da sacralização de uma obra, nem de seu banimento para o esquecimento e marginalidade, pois “quanto maior o potencial revolucionário (...) que uma obra contiver, tanto maior será o risco que uma das instâncias acima mencionadas venha obstaculizar seu percurso e sua conservação” (Ibid.; p. 40 e 41).

Sendo o critério estético (por mais passível de críticas que seja) não suficiente para a “aprovação” de uma determinada obra pelas ILLs e o potencial revolucionário dela indiretamente proporcional à possibilidade de passar por seus tantos elos, como analisar esteticamente, com um mínimo de isenção, os discursos literários (inclusive os poéticos) dos escritores e poetas negros?

Uma sugestão significativa vem do crítico caribenho Jack Corzani (apud Bernd, 1988):

É preciso partir da existência de uma certa quantidade de “escritos” pretendendo-se literários, oferecendo-se como tais e **não excluir, em nome de definições ou de concepções estrangeiras**, tal ou tal obra aparentemente pouco conformes aos cânones estabelecidos. **Privilegiar a constatação em relação ao julgamento**, subordinar este último à compreensão do objetivo perseguido pelo autor, **esta parece ser a única via fecunda possível** (p. 98, negritos nossos)

As partes grifadas nos parecem as mais agudas: não excluir em nome de teorias literárias estabelecidas, privilegiar a constatação e não o julgamento da obra, e a afirmação de que essa parece ser *a única via fecunda possível*. Resumindo os argumentos de Corzani, teríamos dois imperativos: não excluir e não julgar, tentando compreender o objetivo estético do autor.

Márcia Abreu (2004) reúne alguns argumentos importantes para que a postura de quem venha julgar uma obra não seja a reprodução de critérios cristalizados da crítica literária. Refletindo sobre a insuficiência do valor estético para a consagração de uma obra literária, a autora chega à conclusão de que “o prestígio social dos intelectuais encarregados de definir *Literatura* faz com que suas ideias e seu gosto sejam tidos não como uma opinião, mas como a única verdade, como um padrão a ser seguido” (p. 40 e 41, itálico da autora). Ou seja: houve a naturalização de um conceito – a *Literatura* - que é histórico e cultural, daí a naturalização do gosto dos intelectuais que julgam as obras nas ILLs.

E esse gosto, que deveria ser entendido como opinião, em relação ao artefato cultural, exige uma série de pré-requisitos para que o selo da *literariedade* seja obtido: a maneira como o autor organiza o seu texto, como emprega a linguagem e como adere a certa convenção. Mas isso não é tudo para fazer jus a esse “selo de excelência”. Há outros critérios que contam e que chamaremos de *externos à obra*: “nome do autor, mercado editorial, grupo intelectual e critérios críticos em vigor” (Ibid.; p. 41).

Concluindo: não há a *imanência* do texto literário. Ler um livro não é, portanto, uma atividade *livre* que dependeria da sugestão de um especialista em literatura (professor e/ou crítico). Nas palavras de Abreu, ler um livro

É sentir o peso da posição do autor no campo literário (sua filiação intelectual, **sua condição social e étnica**, suas relações políticas etc). É contrastá-lo com nossas ideias sobre ética, política e moral. É verificar o quanto ele se aproxima da imagem que fazemos do que seja literatura. Normalmente nenhum destes critérios é explicitado, uma vez que o discurso da maior parte da crítica é construído a partir da afirmação de uma *imaneente literariedade* (...). (Ibid.; p. 99, itálico da autora, negritos nossos)

É com este espírito de relativização que faremos nossa análise destes discursos poéticos contra-hegemônicos colocados à margem da literatura brasileira pelas ILLs. Na citação da autora, acima colocada, ler um livro é também sentir o peso da *condição social e étnica*. Não obstante o sacrifício de pagar pela própria publicação, os poetas negros enviam geralmente suas obras apenas para as *Instâncias legitimadoras literárias de conservação*, ou seja, para as bibliotecas e escolas. Eles sabem que, por todos os motivos que apresentamos nesta seção, dificilmente seus livros de poemas serão aprovados pelas outras.

Análise

Inicialmente ofereceremos uma pequena biografia intelectual de Solano Trindade. Depois traremos alguns de seus poemas e estabeleceremos algumas relações dialógicas entre estes discursos poéticos. Em relação ao primeiro, *Navio Negroiro*, faremos uma aproximação dele com o famoso poema homônimo de Castro Alves. Depois, seguindo de perto os rastros da nossa hipótese de que o valor dos valores do discurso poético de Trindade é a *amorosidade*, estaremos atentos às formas tomadas por este valor nos seus poemas¹.

Solano Trindade (Recife, 1908 – Rio de Janeiro, 1975) foi uma das grandes expressões da arte e do pensamento negros do século XX, ao lado de Abdias do Nascimento, Edson Carneiro, Oswald de Camargo, Arthur Ramos e Guerreiro Ramos, entre outros. Trindade foi poeta, teatrólogo, pintor e pesquisador da cultura popular, além de mediador cultural e de criador de espaços culturais de afirmação da cultura negra neste país desde a década de 1930.

¹ Em *O discurso como possibilidade: a amorosidade*, último artigo do saudoso teórico do discurso Ingo Voese, a *amorosidade* é entendida como valor social e político. Por razão de indisponibilidade de espaço, optamos por não aprofundar a questão neste artigo. Remetemos, entretanto, o leitor interessado, ao *link* em que o artigo pode ser encontrado: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index>

Intelectual militante, participou dos Congressos Afro-Brasileiros de 1934, no Recife, e de 1937 em Salvador. Foi fundador do Centro Cultural Afro-Brasileiro e da Frente Negra Pernambucana em 1936. Em 1945, funda, com Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro e, com Edson Carneiro, em 1950, o Teatro Popular do Negro (SOUZA, 2004, p. 282 e 283). Nos anos 1960, muda-se para Embu, nas cercanias da cidade de São Paulo e promove uma série de manifestações artísticas, principalmente ligadas à pintura e ao artesanato, que atraíram muita gente para o local, que ficou conhecido como Embu das Artes.

Sua primeira obra poética, os *Poemas Negros*, data de 1936 e foi seguida dos *Poemas de uma vida simples*, de 1944, *Seis tempos de poesia*, em 1958, os *Cantares do meu povo*, de 1964, e de uma série de antologias, dentre elas, os *Poemas Antológicos*, de 2008, volume organizado por Zenir Campos Reis e do qual escolhemos alguns poemas para a concretização do presente trabalho.

Antes de Trindade, apenas dois poetas negros haviam enunciado poeticamente de uma perspectiva discursiva *do negro*: Luiz Pinto Gama e Lino Guedes. Gama foi, sem dúvida, pioneiro de uma poética de valorização da negritude. Seu longo poema *Quem sou eu*, popularmente conhecido como *Bodarrada*, escrito em meados do século XIX, é *discurso fundador* que expõe, com muita ironia e sarcasmo, as mazelas das classes dominantes brasileiras à época da escravidão. A poética de Lino Guedes, embora se constitua como *discurso do negro*, ressentia-se de duas ideologias de sua época (as duas primeiras décadas do século XX): o *branqueamento* (a imitação dos caracteres físicos, culturais e morais do branco) e a *democracia racial* (a ilusão de que vivíamos em um país livre de preconceito racial) (BERND, 1988, p. 62 e 63).

Embora moderno (sem aderir ao *modernismo*), Guedes, como, aliás, a Imprensa Negra paulista da época (Lino foi redator do jornal negro *Getulino*, da cidade de Campinas na década de 20), propugnava, impelido por coações e limitações ideológicas, a inserção do homem negro na sociedade branca da época.

É com a década de 1930 que as bases para o exercício da *negritude*, ou seja, da valorização e da reinvenção do homem negro e da sua cultura, são colocadas. É aí, ao lado de tantos outros pensadores, artistas e ativistas negros, agora distantes das ideologias racistas veiculadas pela sociedade branca, que Solano Trindade estabeleceria os parâmetros estéticos da *Poesia Negra Brasileira* do século XX.

É com a poética de Solano que as bases de uma *cosmogonia* afro-brasileira são forjadas. Que é proposta, pela primeira vez, uma agenda positiva do negro, com o enaltecimento dos valores e da cultura negra e com o realocamento imaginário das culturas e línguas da Mãe África trazidas por seus filhos traficados e então imiscuídas em outras culturas que aqui vicejavam e na *língua brasileira*, que o negro ajudou a edificar².

Um dos poemas mais conhecidos de Trindade é *Navio Negroiro*³. Faremos algumas observações iniciais sobre ele e, em seguida, teceremos algumas relações entre ele e o *Navio Negroiro*, de Castro Alves.

Como já mostramos anteriormente em um comentário de Faraco (2009), o conteúdo é, para Bakhtin, uma rede de relações axiológicas, ou seja, uma rede de valores que a forma artística expressa, transcendendo o material linguístico (a linguagem *viva, situada*), embora seja composta por meio dele.

Essa rede axiológica transferida esteticamente mediante processos de isolamento e concretização em uma nova unidade (poderíamos também dizer *nova realidade*), no caso de *Navio Negroiro*, compreende os valores da *melancolia* e da *poesia* (3ª estrofe), da *resistência* e da *inteligência* (4ª estrofe) e constrói um discurso poético contra-hegemônico da escravidão, em um esforço para *escovar a História a contrapelo*, como na célebre fórmula de um dos maiores filósofos do século XX, o alemão Walter Benjamin.

Para Bakhtin, o autor-criador é um constituinte privilegiado do objeto estético, pois é ele quem lhe dá forma, que sustenta sua forma arquitetônica (a forma do conteúdo) e sua forma composicional (a forma do material). É a partir do seu posicionamento valorativo que se criam o herói e seu mundo, que se dará forma ao conteúdo e que essa forma arquitetônica engendrará a forma composicional. Ao oferecer uma forma ao conteúdo, o autor-criador realiza o objeto estético. Para Bakhtin, portanto, é o conteúdo que determina a forma (FARACO, 2009, p. 106).

Na consideração dos valores transferidos esteticamente para o plano axiológico do poema (*melancolia, poesia, resistência e inteligência*), o autor-criador (Solano Trindade) cria o herói (o negro africano trasladado) e seu mundo (a terra *brasíliana*) e, com isso, dá forma ao conteúdo (a forma arquitetônica), engendrando o objeto estético *Navio Negroiro*.

² Sobre a tese da consideração dos africanos e afrodescendentes como os principais agentes da difusão do *português geral brasileiro* (antecedente do *português popular brasileiro*) no Brasil colonial, cf. MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia, *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*, Parábola, 2004 (principalmente o ensaio *Das fontes sócio-históricas para a história social linguística do Brasil: em busca de indícios*, p. 69-90).

³ Entendemos o poema de Solano Trindade menos como paródia (nos sentidos tradicionais que certa crítica literária emprega) do poema de Castro Alves, mas principalmente como dialogia, retomada crítica, contrapalavra, alteridade.

A linguagem será conquistada pelo autor-criador não como mera gramática, como língua em si, mas como significações axiológicas enquanto enunciado concreto (Ibid.; p. 106).

**DISCURSO POÉTICO 1 – NAVIO
NEGREIRO**

Lá vem o navio negreiro
Lá vem ele sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro
Por água brasileira
Lá vem o navio negreiro

Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro
Cheio de melancolia
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro
Com carga de resistência
Lá vem o navio negreiro
Cheinho de inteligência...

A aproximação com o célebre poema de Castro Alves é imediata, mas a voz do poeta romântico mantém-se afastada, distanciada: trata-se de uma visão exterior. Bernd afirma que neste e em outros poemas que conformam *Os escravos*, de 1865, o *eu* enunciator não se identifica com a voz do oprimido. A grande maioria dos poemas, nessa obra, refere-se aos negros em terceira pessoa (Id; p. 57-61).

E essa rede axiológica que se concretiza no poema de Solano Trindade será o determinante de uma forma simultaneamente sofisticada e simples. O material é trabalhado de maneira concisa, direta e econômica: o ritmo é elementar e se dá de acordo com uma estrutura em que há rimas coincidentes (sempre a 1ª e a 3ª - *negreiro*) e rimas não coincidentes (sempre a 2ª e a 4ª). As não coincidentes das duas últimas estrofes carregam os valores explícitos. A metrificação é um pouco irregular com a predominância de versos heptassílabos. A hiperlexicalização do item lexical *negreiro* reitera a atenção pedida pelo poeta e compartilhada com ele para que se veja (e compreenda) um ícone paradoxalmente importante para o estabelecimento do negro em terras *brasileiras*: o navio negreiro. Embora Castro Alves pretenda descrever o que vê de dentro do navio negreiro, quem, na realidade o vê de dentro é Trindade. O olhar do poeta romântico, de um ponto de vista discursivo, vê de fora, refere-se aos negros oprimidos em 3ª pessoa.

No discurso poético de Solano Trindade, o horror fica localizado pontualmente nos livros de história e nos discursos poéticos legitimados pelo poder (embora significativos literariamente), discursos que incentivaram no passado e incentivam hoje a piedade da sociedade branca em relação aos “pobres negros escravizados e vítimas de injustiça”. A piedade do branco (e amenizadora de sua culpa) não interessa a Trindade. Ela não

interessa a quem pretende criar as bases para uma cosmogonia baseada nas culturas africanas (com suas respectivas línguas) trazidas pelos negros que aqui chegaram e na posterior história tecida pelos afro-brasileiros. Uma *mitologia*⁴ das positivities dessas culturas. Uma mitologia da resistência ao mundo branco e à cultura ocidental. É no silenciamento da visão do branco e dos sentidos atribuídos por ele à escravidão, que Solano Trindade edifica um discurso poético subversivo não só em relação à construção de uma consciência crítica negra, mas também como uma nova proposição estética.

O poeta vê e convida a ver aquele objeto novo a correr sobre *águas brasileiras*. *Brasilianas* (no lugar de *brasileiras*) é uma antecipação das futuras experiências de quem, estando de fora, chegou, traficando, a estas terras e ajudou a construir, no decorrer de quase quatro séculos, a história dos afro-brasileiros e a do Brasil. O poeta e seus convidados veem chegar ao Brasil aquela *carga* composta de seres humanos que, ao contrário dos animais e dos objetos transportados, pode fazer história e mudar a sua condição no novo lugar.

Caberia, no final das apreciações sobre o poema *Navio Negreiro*, uma palavra a mais sobre o conteúdo (rede axiológica) de que se constitui esse poema. De um ponto de vista discursivo, *melancolia*, *poesia*, *resistência* e *inteligência* não são apenas itens lexicais a compor o co-texto do poema. De maneira um pouco simplificada, o sentido de *melancolia* é uma projeção da saudade da África, do banzo, exatamente como o navio negreiro, no poema, é uma projeção da história *a posteriori* dos afro-brasileiros. *Poesia* pode ser visto como uma visão lírica ou oposta à visão de mundo mercantil dos senhores de escravos e da sociedade e civilização que dão forma a essa visão ou ainda como a relação com a cultura oral dos povos africanos, mais propriamente uma *cultura acústica* sedimentada na música, no ritmo, no cantar e no declamar, na fala e na memória da fala, no ouvir e na memória do ouvir. *Resistência* é bem mais que o eco de possíveis sentidos da ação de resistir, mas se constitui como um *ethos* identitário⁵ que vai, contrariamente à proposição de Bernd (1992), muito além da poética de Solano Trindade, conformando, a nosso ver, as poéticas construídas no âmbito das consciências *trágica* e *dilacerada*,

⁴ *Mitologia* aqui no sentido de uma reelaboração das cosmogonias, dos mitos religiosos e dos valores das diversas culturas e línguas que acompanharam os novos habitantes deste novo mundo.

⁵ Para Maingueneau (2008, p. 62), o *ethos* pode ser concebido como coletivo e partilhado, embora seja implícito e invisível para os locutores que o partilham. Sendo assim, no nosso estudo, trabalharemos o conceito de *ethos* não apenas como a evidência de uma corporalidade, de um caráter e de uma voz singulares no discurso poético de Trindade, mas também como evidência de corpos e caracteres *coletivo-identitários* inscritos na história de uma etnia, e de uma voz que, sendo de um, *também* é de todos: um *ethos coletivo identitário* (2008, p. 62).

embora não marque de maneira decisiva o discurso poético de um Oswaldo de Camargo⁶, mais afeito à conformidade de um *ethos* dilacerado.

Inteligência é um valor que pode, na interpretação do poema pelo leitor, dar a impressão de intransitividade, ao contrário de *resistência* (a quê, a quem?), *melancolia* (em relação a quê?) e *poesia* (das coisas e dos sujeitos). É possível que seu sentido mais latente em uma primeira leitura seja a “faculdade de conhecer, compreender e aprender” ou ainda a “capacidade de compreender e de resolver problemas e conflitos e a capacidade de se adaptar a novas situações”, nas duas primeiras acepções do vocábulo segundo o “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa” (2009, p. 1094).

Estes são os sentidos dicionarizados do item lexical em questão, mas de um ponto de vista discursivo, ou seja, de um ponto de vista que enlaça ideologia, história e a língua em interação, inteligência é bem mais que uma qualidade cognitiva e tem a ver com os ofícios e conhecimentos práticos que os negros trouxeram de seus países e sua cultura.

Uma das fundações do discurso trindadeano de construção de uma cosmogonia/mitologia afro-brasileira se apoia na desconstrução das representações do discurso branco sobre os negros. O autor-criador se vale, para este empreendimento, da estratégia de inversão de sinal de alguns dos estereótipos com que a sociedade branca reveste o sujeito negro, dispositivo bastante utilizado pelos poetas da *Poesia Negra* que vieram depois dele. Desta forma, por exemplo, a preguiça, que aparece nas representações do discurso branco sobre o negro como um vício, passa, no discurso poético do negro, a ter um peso axiológico poderoso de transgressão e resistência.

A sensualidade, valor negativo atribuído aos negros pelos brancos e identificado à bestialidade instintual, na poética de Solano, será um valor indissociavelmente ligado ao amor, ao cuidado pelo outro, à solidariedade, à fraternidade, ao compromisso político. Um dos elementos fundantes do discurso poético de Solano Trindade, aliás, será esta comunhão entre todos os valores que irão compor a rede axiológica de sua poética. Sua visão de mundo não admite dicotomias: tudo está ligado a tudo, nada é estanque, uma coisa engendra outra. Trata-se exatamente da negação completa da visão cartesiana e racionalista do mundo branco e ocidental, com suas hierarquias, classificações, esquemas e a crença de que apenas a ciência pode explicar o mundo.

Traremos agora três poemas significativos desta inversão de sinal para desautorizar o discurso preconceituoso do branco em relação à cultura negra e

⁶ Na classificação de Bernd (1992), Oswaldo de Camargo (1936) faz parte do grupo de poetas da *consciência dilacerada* da Poesia Negra, juntamente com Domício Proença Filho (1936) e Eduardo de Oliveira (1926-2012).

desconstruí-lo. Neles orbitam valores ligados ao *amor* (amorosidade), mas que, na sua realização estética, mostram-se sempre ligados a outros valores.

**DISCURSO POÉTICO 2 - AMAR É UMA
CONSTANTE PARA MIM**

Amar é uma constante em mim
Tive o passado firmado no amor
O meu presente é uma afirmação do
amor
O meu futuro será baseado no amor

Nunca amei as coisas
Não amo as coisas
Não amarei as coisas

O ser humano é a minha bandeira
Esta é minha arte

Outras vezes cantei
Não espero ser amado
O que me interessa é amar
Amar com intensidade
Invariavelmente
O meu amor não está limitado ao tempo
E ao espaço
Tem um sentido estético
É eterno
É mais que um beijo
É mais que uma cópula
É mais que um desejo
É uma vontade permanente de amar

Foi o canto da minha adolescência
Foi a música da minha felicidade
É o ritmo da minha velhice

DISCURSO POÉTICO 3 - MULEQUE

Muleque, muleque
quem te deu este beijo
assim tão grandão?

Teus cabelos
de pimenta do reino?Teu nariz

essa coisa achatada?

Muleque, muleque
quem te fez assim?

Eu penso, muleque
que foi o amor...

**DISCURSO POÉTICO 4 - MINHA
MISSÃO**

Irei atrás
da amada perdida

Irei em busca da paz
do alimento e do abrigo
para quem trabalha
e assim cumprirei
a minha missão de poeta

Não construirei
um poema
que me immortalize
Nem passarei para a história
como um grande artista
ficarei com o povo
na sua canção
e assim cumprirei
a minha missão de poeta

Em *Amar é uma constante para mim*, a rede axiológica esteticamente transferida para o discurso poético de Solano, tem como núcleo a amorosidade, que se manifesta no tempo. O amor esteve presente no passado e estará no futuro e se reverbera, em

múltiplas formas, no presente (1ª e 5ª estrofes). Este discurso poético se desenvolve segundo uma tese, enunciada no título e no primeiro verso do poema – *amar é uma constante para mim* e alguns argumentos que a comprovam: o poeta nunca amará as coisas, mas o ser humano (2ª e 3ª estrofes); o seu amor não está limitado ao tempo e ao espaço, pois é eterno (versos 6, 7 e 9 da 4ª estrofe); o seu amor tem um sentido estético que se enlaça em uma vontade permanente de amar que ultrapassa (embora os pressuponha) o desejo e o sexo (versos 8, 10, 11, 12 e 13 da 4ª estrofe).

A não preocupação com rimas e a métrica e a alternância irregular entre versos curtos e longos materializa na linguagem a *expansividade* deste valor, a *amorosidade*, dando forma e enlaçando outros valores como a solidariedade, a perenidade (do próprio amor), o sentido estético (a completude, o *acabamento*, segundo Bakhtin), a vontade e o enlace erótico, e ultrapassando-os, colocando-os em seu diapasão.

É evidente que o discurso poético de Solano também materializou formas composicionais líricas em que o objeto (quase exclusivo) é o ser amado. Inclusive, na antologia da qual retiramos alguns de seus poemas, há uma parte dedicada aos poemas líricos (*Amor à flor da pele*). De qualquer forma, mesmo nesse lirismo que aponta para um único objeto, percebemos valores que engendram e se enlaçam a outros valores. Abaixo, oferecemos um exemplo disso no poema *Criança*. O amor que se concretiza como erotismo necessita da imagem da infância para se constituir e a analogia entre o desejo e o brincar se vale da polissemia do sintagma *brinquedo difícil* (a complexidade da mulher) e do verbo *possuir* (possuir algo não como um adulto, mas como uma criança possui).

Há uma nuance bastante sutil neste discurso poético: o poeta quando vê o ser amado, é criança. É interessante não se desnaturar a metáfora: ele é homem e é criança quando a vê. Na última estrofe, este ser uma coisa e outra, que caracteriza a metáfora, é confirmado por uma dupla afirmação: ele sempre será criança no acontecimento de vê-la (no *ato ético* da vida, como quer Bakhtin; 1º verso) e nunca será adulto enquanto poeta que a terá como temática de seus versos. Resumindo: com ela e só com ela, não importa se a dimensão seja o ato ético da vida ou o acontecimento estético, ele sempre será criança.

DISCURSO POÉTICO 5 - CRIANÇA

Sou imensamente criança
quando te vejo
e tu és um brinquedo difícil
complicado
artigo caro de um grande bazar

Sou imensamente criança

e gostaria de te possuir
para brincar de amor contigo
e encher-te de ternura e beijos...

Sou imensamente criança
e nunca serei adulto
porque sempre serás brinquedo
para minha poesia

Os valores que permeiam o discurso poético de *Muleque* têm, como nos dois poemas anteriores, o amor como núcleo. Aqui, porém, não se trata de um amor que extrapola as coerções do tempo e do espaço, pretendendo-se eterno e ultrapassando o desejo e a sexualidade em nome de uma vontade permanente de amar como em *Amar é uma constante para mim*. Não se trata muito menos de um discurso analógico que coloca face a face o desejo e a infância.

Aqui a amorosidade está presente em um discurso que fere os estereótipos fenotípicos da sociedade branca, invertendo os seus sinais, fazendo com que tudo aquilo que é apontado como fealdade pelo branco seja desconstruído e amalgamado como alguns dos traços da beleza do sujeito negro, legitimando-os exatamente como são e propondo aos afro-brasileiros a assunção desses traços como valores corpóreos e culturais.

A linguagem, como quer Bakhtin, *conquistada*, se revela por uma estrutura bastante direta e comunicativa que começa a partir de uma evocação do seu objeto – o *muleque* (escrito como se fala) – por extensão, o menino negro que “se coloca” diante do poeta que, através de um diálogo em que não se “ouve” a voz do menino (mas ela está lá, embora elidida), através de duas perguntas que têm como núcleo, traços estigmatizados do rosto do garoto.

Na primeira estrofe serão os *beijos* (lábios), vocábulo que faz parte de algumas variedades do português popular e que é usado como paródia no discurso preconceituoso branco. Ora, se o artista negro repete o item lexical estigmatizado, é porque quer se apropriar dele e legitimá-lo como elemento da linguagem do negro, diferenciando-o de *lábios*, item lexical que faz parte das variedades privilegiadas de nossa língua. Na segunda estrofe, são os *cabelos* e o *nariz*, o primeiro fazendo parte de uma metáfora que

tem como cerne a inusitada (e precisa) imagem da pimenta do reino e o segundo, caracterizado pelo sintagma estereotipado *coisa achatada*.

As perguntas, neste discurso poético de afirmação dos traços fenotípicos característicos de algumas etnias negras, dizem respeito aos progenitores deste menino que, de um ponto de vista discursivo, só podem ser seus ancestrais. Na primeira estrofe (e elidido na segunda), o verbo utilizado é *dar* (quem te deu x?); na terceira, *fazer* (quem te fez assim?).

Mas o ponto alto dessa linguagem *conquistada* é a resposta às duas perguntas, realizadas pelo poeta e não pelo menino: *eu penso (acho), muleque, que foi o amor...* , alusão bastante sutil à sexualidade que, aliás, está presente desde o início nas acepções eróticas dos verbos *dar* e *fazer*. Amor, sexualidade e herança genética se entrelaçam, portanto, em uma lírica que nunca separa os elementos, mas que antes os une em uma constelação simultaneamente subjetiva e profundamente inscrita na história e na cultura.

Caberia aqui, a título de finalização, uma observação de cunho mais geral sobre uma característica da linguagem conquistada pelo autor-criador para o objeto estético analisado: a concisão. Concisão presente, antes de lermos o poema, na reinvenção da forma composicional soneto, agora com dois tercetos e dois “duetos” (se nos for permitida a blague), totalizando apenas dez versos e vinte e seis itens lexicais (sem contar os repetidos). Ou seja: dez versos e vinte e seis itens lexicais que dão forma a um conteúdo (rede de relações axiológicas) amplo e significativo em um objeto estético que, contestando o preconceito branco, propõe à etnia negra assumir seus traços fenotípicos como mais um componente na luta pela afirmação do *ser* negro e da cultura negra.

De acordo com o poema *Minha missão*, o valor da poesia não está no ato estético de realizá-la, ato que pressupõe estaticidade, mas no movimento. A primeira decisão (pois se trata de um discurso poético que se estrutura sob os signos da decisão e da mobilidade) é resgatar (*ir atrás*) da amada perdida. Mas há outra decisão tomada exigindo movimento: buscar paz, alimento e abrigo para quem trabalha (1ª e 2ª estrofes).

Mais uma vez, o valor da amorosidade se impõe, agora como deslocamento no espaço que busca outros valores: o amor para si e a paz, o alimento e o abrigo para quem trabalha (o amor para o outro). Sua missão de poeta cumprir-se-á, pressupõe-se, quando ele tiver resgatado esses valores que ultrapassam sua subjetividade (carência de amor) para se colocarem como imperativo solidário e político: ajudar os trabalhadores que têm fome, que não têm onde morar e que sofrem injustiça e violência.

Entretanto há mais uma decisão a tomar para ser digno de concluir sua missão de poeta: *ficar com o povo na sua canção*, abdicando da possibilidade da glória literária e da aura de grande artista que ficaria marcado na história. *Ficar com o povo na sua canção* nos parece bem mais que um ato performativo - trata-se da explicitação de um dos elementos fundantes da sua poética: a aproximação de seu discurso poético do cancionero e da cultura popular. Se a missão do poeta é fazer poesia, aqui o discurso poético subverte essa prerrogativa: a função do poeta não é servir apenas à literatura, mas também à causa.

Gostaríamos também de chamar a atenção do leitor para uma questão bastante delicada e de primeira ordem: o trabalho com a linguagem na poesia, em geral e, em particular na poética de Solano Trindade.

Já vimos que, para Bakhtin, o conteúdo expresso pela forma artística transcende o material linguístico, *embora a forma artística seja composta por meio dele*: o objeto estético (a forma arquitetônica) exigirá uma forma composicional (a forma do conteúdo) que se realizará através do trabalho do autor-criador com o material linguístico. Para ele, trata-se de um enorme trabalho, que tem, como objetivo final, a superação do que é linguístico na língua. Não se trata de negar a língua, mas de promover o seu aperfeiçoamento, como se o poeta (ou outro artista da palavra), nesse trabalho de aperfeiçoá-la, obrigasse-a a aperfeiçoar a si mesma (Ibid.; p. 50).

E é exatamente aí que localizamos um problema bastante interessante em relação ao trabalho com o material linguístico de Solano Trindade. Seu discurso poético não aspira a uma “linguagem dos deuses” ou uma “linguagem sacerdotal da poesia” (Ibid.; p. 95), mas a um despojamento dramático no trabalho com o material linguístico (que vai além, a nosso ver, de uma estetização do vernáculo como em alguns dos nossos grandes poetas modernos), facilmente identificável pela crítica literária tradicional como desleixo com a linguagem.

É importante entender esse despojamento como um trabalho programático e consciente com o material linguístico, como um elemento estético importante de sua poética e não como se, ingenuamente, ele fizesse uma opção de *homem engajado* apartada da opção de ser um *poeta engajado* (“a vida é mais importante que a literatura”).

Trata-se, entretanto, a nosso ver, de uma opção estética consciente. Solano Trindade não é um poeta ingênuo, mas um ativista, um multiartista engajado que participou de uma série de movimentos artísticos importantes no decorrer do século XX;

ele entendia a poesia como indispensável e, se a pensasse como dispensável, poderia abandoná-la porque inclusive era artista plástico, dramaturgo e ator, além de pesquisador da cultura popular brasileira, e poderia se realizar (e ver realizados alguns dos seus desejos de transformação política e social) em um ou mais destes campos artísticos ou mesmo no campo da pesquisa.

Solano não via a poesia como um produto fetichizado, fechado em si mesmo, resultado de uma assinatura genial, mas como uma atividade artística de superação da condição social, política e existencial da etnia afro-brasileira, assim como poderiam ser o teatro e as manifestações artísticas da cultura popular brasileira. Entretanto, como poeta e agitador cultural, ele sabia também que qualquer objeto estético verbal, para se realizar, necessita de um trabalho com a palavra; em suma, de um trabalho de superação da língua enquanto dimensão linguística.

Há também outro aspecto que deve ser levado em conta: Solano sempre levou o seu discurso poético para as fronteiras do discurso poético popular. Os versos, geralmente curtos, facilmente memorizáveis, o ritmo ágil, a ausência de imagens arrojadas, a comunicabilidade imediata e a musicalidade são traços inquestionáveis de sua poética. Seria impossível nesta aproximação, que entendemos como não espontânea, mas programática, não haver um trabalho consciente com a linguagem, pois sua poética foi construída tendo como um dos seus principais objetivos uma contribuição para a transformação político-social e cultural dos negros, em particular, e dos oprimidos, em geral. Não nos esqueçamos de que falamos de um poeta e de uma poética engajados, de um trabalho com a linguagem que é simultaneamente artístico e profundamente político, ou seja, que há uma *intencionalidade* no seu projeto poético que transcende a literatura e o próprio objeto estético.

Finalizando gostaríamos de fazer algumas relativizações. Em primeiro lugar, o trabalho analítico elaborado por nós deve ser visto apenas como uma *aproximação* ao discurso poético de Solano Trindade. Aproximação porque o que fizemos foi um recorte em sua obra; recorte, a nosso entender, suficiente para apontarmos alguns aspectos importantes no seu discurso poético e nos aproximarmos um pouco mais dos principais objetivos do nosso trabalho: em primeiro lugar, a investigação da possibilidade de existência de um *ethos* resistente na poética de Solano que ultrapassasse o *ethos* individualizado, firmando-se como *ethos* identitário resistente e, em segundo, a

constatação de que a *amorosidade* é, provavelmente, o valor fundante da rede axiológica do discurso poético de Solano Trindade.

Conclusão

Propusemo-nos, em primeiro lugar, a verificar, de uma perspectiva bakhtiniana, como o *ethos resistente* se constituiu no discurso poético de Trindade. Buscamos, na sua linguagem, índices linguísticos e discursivos que confirmassem ou relativizassem os sentidos da *resistência* em seu discurso poético. De maneira oblíqua (mas não menos importante), estivemos atentos à hipótese de que o *conteúdo* de sua poética (rede de relações axiológicas) estaria fundamentado no valor da *amorosidade*, que daria ensejo aos demais valores trabalhados em seu discurso poético.

Quanto à primeira questão, nosso estudo está de pleno acordo com Bernd (1992): o discurso poético de Solano Trindade evidencia um *ethos resistente*⁷. Porém, ao contrário dela, que o localiza, de maneira um tanto imprecisa, em uma dada geração de poetas negros, preferimos ampliar a sua influência, pois o *ethos identitário resistente*, de maneira explícita ou implícita, está presente na produção da grande maioria das obras dos poetas negros ao longo do século XX.

Quanto à *amorosidade*, entendemos que se trata do *valor fundante* da rede de relações axiológicas transformada esteticamente no discurso poético de Solano Trindade. Não se trata de um valor unidimensional, por exemplo, o amor como vetor exclusivo para o ser amado, mas de um *valor-matriz* que se manifesta nos seus poemas, engendrando e enlaçando-se a outros valores: a resistência, a solidariedade, a fraternidade, a perenidade da cultura, o compromisso político etc.

Se o valor da *amorosidade* se mostra como *valor-matriz* que perpassa os demais valores do eixo axiológico da poética de Solano Trindade, o valor da resistência se mostra mais universal, mais abrangente, pois extrapola um *ethos* individual para se constituir e se mostrar tangível em (quase) todas as poéticas negras que vieram depois dele.

A articulação entre esses dois valores, a *amorosidade* como *valor fundante* e a resistência como valor transgeracional que se apresenta como *ethos identitário*, se dá dialogicamente em sua poética. Como afirmamos em nossas análises, as proposições de resistência são eivadas pelo valor total da *amorosidade*. Vejamos como.

⁷ Mais condizentes com nosso lugar teórico - o do discurso e da linguagem em interação - preferimos o conceito de *ethos resistente* ao de *consciência resistente*.

Em primeiro lugar, trata-se de uma amorosidade genérica, o amor pelo ser humano. Amor genérico, por certo, mas não amor universal. Isso porque o valor da resistência pressupõe um outro valor, o do compromisso político com a sua gente, com a sua etnia.

Para imantar todos os demais valores, Solano Trindade elide a voz do branco, inverte os seus sinais, ou seja, para que seu olhar amoroso se derrame sobre os temas de que trata (o degredo, o amar, a cultura, o trabalho degradado, a beleza física, o preconceito etc), é necessário exercer a violência simbólica de calar o branco e o mundo do branco.

Sem dúvida, trata-se de violência, porém de violência legítima, pois exercida dentro de seus propósitos de combater o desprezo da sociedade branca pelo negro, de criar uma agenda positiva do negro na *terra brasileira* e, mais do que isso, de criar, sem abdicar das culturas e tradições da Mãe África, uma nova *cosmogonia* para o africano transladado, um novo *mito*.

Porém, o silenciamento dos algozes de sua etnia paradoxalmente não impede uma dialogia com o mundo branco. Sabemos, pelas ressonâncias das teorias bakhtinianas e de teorias discursivas mais contemporâneas, que, nos silenciamentos, pulsam as palavras elididas dos outros.

Através da inversão de valores, estratégia por excelência do discurso poético de Solano Trindade, o mundo branco enxerga, pela negação de valores primordiais do ser humano, as injustiças que vem cometendo contra os negros desde o momento em que aportaram nestas terras. E aprende, surpreso, que a amorosidade pode ser um instrumento de libertação.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada*. Literatura e leitura. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

ALVES, Castro. O navio negreiro. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Do romantismo ao simbolismo*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p. 79-87.

BAKHTIN, Mikhaïl. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.

BERND, Zilá. *Poesia negra brasileira*. Antologia. Porto Alegre; Cachoeirinha (RS): AGE/IGEL, 1992.

_____. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*. Dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, p. 95-111.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. Problemas de *ethos*. In: _____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008, p. 55-73. (org. de Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva)

POSSENTI, Sírio. Observações esparsas sobre discurso e texto. In: _____. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009, p. 71-80.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. *Afro-Ásia*, 2006. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31_14_solano.PDF>. Acesso em 07 mai. 2013.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.