



HAL
open science

Cantos de trabalho: um discurso entre a música e a fala

Bianca Czarnobai De

► **To cite this version:**

Bianca Czarnobai De. Cantos de trabalho: um discurso entre a música e a fala. Revista Linguagem & Ensino, 2023. hal-04366943

HAL Id: hal-04366943

<https://hal.science/hal-04366943v1>

Submitted on 3 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cantos de trabalho: um discurso entre a música e a fala

Bianca Czarnobai De Jorge¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
Université d'Évry/Paris-Saclay, Évry val D'Essonne, France

Resumo: O presente artigo investiga a possibilidade de entender cantos de trabalho como atividades discursivas a partir de uma perspectiva poética e meschonniciana. Através da observação de cantos de marinheiro franceses e seu funcionamento, busca-se entender de que maneira esse gênero de canto se enquadra no escopo dos estudos de linguagem, o que se dá a partir da releitura e do deslocamento conceitos que, mesmo em Meschonnic, nascem em Saussure e em Benveniste. Assim, propõe-se repensar noções como de sistema, ritmo e discurso a fim de promover uma abertura que permita entender o sujeito inteiro na linguagem e a pluralidade de produções, o que viabiliza o entendimento de outras formas de constituir sistema e sentido.

Palavras-chave: canto de trabalho; canto de marinheiro; discurso; fala; música.

Title: Work song: a discourse between music and speech

Abstract

The present paper investigates the possibility of understanding work songs as discourse activities from the perspective of Meschonnician poetics. Through the observation of French sea shanties and their functioning, we aim to understand how this genre of chant could be included in the scope of language studies, which happens from a review and a displacement of concepts that, even in Meschonnic, are born in Saussure and Benveniste. Thus, it is proposed to rethink notions such as system, rhythm, and discourse so it becomes possible to promote an opening that allows understanding of the subject in language as a whole and the plurality of production, allowing the comprehension of other ways of constituting a system and meaning.

Keywords: work song; sea shanty; discourse; speech; music.

Introdução ou advertência

A maioria das pessoas conhece ou já ouviu falar de cantos de trabalho, mesmo que não por esse nome. Esses cantos, muito populares em diversas culturas do mundo, são o objeto de análise de minha tese de doutorado, ainda em andamento, e o presente artigo apresenta as reflexões iniciais de meu pensamento.¹

Aqui, minha intenção é falar desse gênero de canto e interrogá-lo enquanto possibilidade de discurso que incorpora a vida dos sujeitos dentro e “fora” da linguagem. Minhas aspas se explicam: não creio que se possa estar fora da linguagem, contudo, em linguística, o sujeito é tomado exclusivamente de uma perspectiva

¹ A proposta de tese que desenvolvo se dá em contexto bicultural e em quadro de cotutela entre Brasil (UFRGS) e França (UEVE/Paris-Saclay), bem como numa perspectiva interdisciplinar entre Letras-Linguística e Musicologia.

interna à linguagem e ao sistema da língua. Nos cantos de trabalho, a linha que divide o “fora” e o “dentro” tem se demonstrado tênue em minha pesquisa e parece, inclusive, convidar uma reflexão sobre o lugar do dito “bípede” na linguagem, ou ao menos elementos que lhe são tidos como exclusivos – a saber: corpo e voz.

Para que uma reflexão dessa ordem faça sentido, primeiro é necessário mostrar como esses cantos funcionam e como foram conceituados até então, bem como o que parece viabilizar sua escuta de uma perspectiva discursiva. A reflexão linguística e de linguagem que parecem enriquecer uma reflexão sobre os cantos de trabalho, no entanto, tem suas limitações – não nos permitem refletir sobre o aspecto musical da língua, ao menos não se sair de seu eixo de pesquisa.

Assim, meu principal objetivo, nesse momento, é mostrar como o canto de trabalho, mesmo não se enquadrando nos padrões tradicionais de quando falamos de discurso, parece funcionar segundo um sistema de discurso específico – no caso, aquele dos cantos de marinheiro franceses. O que, até o momento, tem se apresentado como um discurso “misto” – discurso que é ao mesmo tempo musical e de linguagem; um canto, mas também uma fala – apresenta elementos múltiplos a serem considerados, o que se mostra complexo e instigante a ser investigado. E é essa dupla condição dos cantos, de trabalho e de marinheiro, que têm se mostrado importantes enquanto expressão da vida cultural e fatídica dos sujeitos, dado que caminham juntas e superpõem.

Aqui, o canto de trabalho que muitos conhecem (mesmo sem saber) será concebido como um discurso-ação, discurso que “fala e faz”, ou melhor, que “canta e faz”. Um discurso que passa pela articulação entre linguagem, corpo e voz em torno de uma atividade partilhada entre sujeitos na linguagem e “fora” dela. Essa articulação se dá na justificativa de uma canção que promove uma solidariedade entre sujeitos e elementos de maneira distinta da que costumeiramente concebemos nos estudos de linguagem.

Outro objetivo meu, que acompanha aquele já apresentado é apenas demonstrar que diferentes elementos, de naturezas diferentes, podem se implicar de maneira recíproca, e que isso parece se dar numa continuidade do discurso. Continuidade, essa, do discurso de cada sujeito na conjuntura do social e a partir de uma organização desenvolvida no contexto intersubjetivo que aí se constrói. O canto de trabalho nos parece explicitar essa reciprocidade – a justaposição entre discurso, voz, corpo e o musical se colocam aí reunidos para criar um discurso único que é, ao mesmo tempo, individual e partilhado. Mais uma vez, nos deparamos com uma certa fuga aos padrões em estudos de linguagem.

Explicitar essa fuga à norma me parece uma introdução mais apropriada para este texto e o que ele traz consigo: uma primeira incursão em difundir textualmente as ideias de minha tese de doutorado. Essa apresentação que demandam um deslocamento de ideias tradicionais ao campo em que me situo como pesquisadora me parece basilar para que possamos passar às evidências do que se entende por

canto de trabalho, dado que elas serão relidas e reestabelecidas para a proposta que tenho desenvolvido. Como diria Benveniste, falemos das evidências que justificam tanto nossa proposta como nosso objeto.

Canto de trabalho como objeto de uma certa noção de linguagem

Cantos de trabalho, sumariamente definidos, são cantos entoados durante a atividade de um trabalho ou de um ofício. Normalmente, são performados em grupo, muitas vezes de maneira responsorial – um cantor entoa alguns versos que são “respondidos por um grupo” na forma de repetição do verso anterior ou em verso específico. Podemos ver essa dinâmica no exemplo a seguir (as marcações em itálico denotam a entoação da “resposta”):

Ô lavadeira que lava no areal
Ô lavadeira que lava no areal
Faz sol meu Deus pra lavadeira lavar
*Faz sol meu Deus pra lavadeira lavar*²

Algumas vezes essa dinâmica entre pergunta e resposta é feita por um cantor e um coro, outras vezes em grupos distintos, mas ela nem sempre existe, de modo que, por vezes, um mesmo grupo canta em conjunto durante toda a atividade de trabalho. Um exemplo de dinâmica não responsorial, são os cantos de mutirão ou puxirão³.

Existem cantos que seguem uma forma mais tradicional do que entendemos por canto ou canção – eles se organizam em letras com estruturação em estrofes e refrões, com repetições e reproduções precisas e específicas, praticamente imutáveis – mas esse não é um padrão universal. Alguns cantos de trabalho se organizam apenas em usos onomatopeicos ou se parecem mais com gritos e falas esparsas que com canções.⁴ Certos cantos recebem nomes ligados as suas funções (como os cantos de marinheiro, de quebradoras de coco, de lavadeiras), ao passo que outros recebem nomes específicos e que não dizem nada a alguém que os leia ou escute sem outras informações sobre o canto (como o puxirão e a *dariolage*⁵, esse último francês).

² Canto de lavadeira performado por As Ganhadeiras de Itapuã, disponível em: <https://youtu.be/HTJo26KFHVI>.

³ *Puxirão* é um dos nomes que se dá para os cantos entoados durante atividades de mutirão, usualmente feitas na manutenção de espaços de uma comunidade ou de um membro da comunidade. Um exemplo desses cantos pode ser ouvido no documentário de Leon Hirszman e em seus trechos disponíveis no Youtube como esse: <https://youtu.be/kNTZLi1mUJA>.

⁴ Em inglês, existem dois termos que esboçam essa diferenciação: *work song* e *filed holler*, sendo esse último algo mais próximo da fala e do grito. Mesmo que a existência desses termos e a distinção que eles delimitem sejam justificáveis e relevantes em alguma medida, para nós, ela não é importante. O que nos parece importante é o fato de um canto ser entoado durante a atividade de trabalho e segundo um formato musical, e não a categoria de palavras ou a estruturação poética desses cantos em si. Falaremos mais a esse propósito em outro momento.

⁵ A *dariolage*, por sua vez, é aproximável do que entendemos como canto de boiadeiro no Brasil, ainda que se construa de maneira bastante dessemelhante, e não faça nenhuma referência que se aproxime

As características mencionadas mudam dependendo de cada canto, de cada cultura, de cada língua. Não encontramos necessariamente os mesmos ofícios cantando ao redor do mundo, e quando encontramos não o fazem da mesma maneira. O que encontramos são maneiras específicas e únicas de cantar o trabalho, o esforço, o labor, mesmo que isso não nos pareça tão diferente num primeiro momento. Da mesma forma, cantar o trabalho e o labor ne se traduz em “canto cujas letras são sobre um ofício”, como uma espécie de restrição temática, pelo contrário: os cantos de trabalho costumam abordar quaisquer tópicos ou elementos que toque a vida de seus cantores – seus amores, o clima, as diferentes relações, as condições, o próprio trabalho – ou mesmo nenhum.

Isso nos leva a uma primeira e elementar evidência: o canto de trabalho é um fenômeno cultural. Diversos países, cada um com suas respectivas línguas e culturas, apresentam cantos de trabalho na sua história ou na vida cotidiana, seja no ato de trabalho em si, seja enquanto reminiscência na forma de cultura popular. Sobre essa questão, autores já escreveram, por vezes com descrições exaustivas e precisas, mas normalmente com uma descrição e uma classificação enxutas. Podemos citar alguns autores brasileiros que se ocuparam dessa questão, como Mário de Andrade (1989), Câmara Cascudo (2001) e Amadeu Amaral (1948). Esses autores abordaram o canto de trabalho segundo diferentes perspectivas, ainda que todas nos façam remontar sua presença e prática como um fato de cultura.

Esse fato nos leva a mais um dado importante: o canto de trabalho está na vida passada ou presente de diversas civilizações e povos diferentes, o que aparece nas pesquisas de Lannoy, Le Gonidec, Jeannin e Colleu publicadas em obra sobre o tema⁶. Esses cantos são compartilhados na história de um ofício e de uma comunidade que se forma em torno desse ofício – encontramos cantos de agricultores ou plantadores, de boiadeiros, de lavadeiras, de quebradoras de coco, de marinheiros. Essa pequena lista inclui cantos que podemos encontrar no Brasil e na França em específico, e não necessariamente em ambos os países. Poderíamos, certamente, listar outros cantos nesses mesmos países e ao redor do mundo ligados a diferentes atividades, ou mesmo a atividades as quais não imaginaríamos, seja por nosso desconhecimento ou por nosso entendimento cultural de trabalho.

As especificidades sobre a noção de trabalho e referentes a cada ofício com relação a sua cultura não é meu objeto, embora pudesse ser um problema de pesquisa em si. Contudo, elas instauram um ponto de partida importante para a minha reflexão: existem diversas formas de estabelecer uma vida e mesmo uma forma de viver – o que inclui o trabalho e se o cantamos ou não. Conseqüentemente, diferentes formas de vida implicam diferentes usos da linguagem, e isso, especificamente, é meu objeto.

da ideia de boiadeiro ou mesmo de gado. Podemos ouvir um pouco desse canto no seguinte link: <https://youtu.be/STISwE1cAG8>.

⁶ *Le chant de plein air des laboureurs* (actes du colloque au pays de la Châtaigneraie), 2012.

No entanto, as perspectivas brevemente apresentadas até aqui, não me permitem analisar o canto de trabalho como um objeto de linguagem, e o motivo é bastante simples: elas não concebem o canto de trabalho como uma produção linguageira. Ainda que considerado unanimemente uma produção cultural, o canto de trabalho costuma ser tomado de uma perspectiva que não considera a linguagem, ao menos não como fator primeiro ou principal; quando o fazem, geralmente se dá segundo uma perspectiva sociológica ou sociolinguística que, ainda que profundamente interessante, acaba se restringindo a descrições ou justificativas que se ancoram quase que externamente à linguagem.

Por sua vez, tomarmos o canto de trabalho enquanto objeto de linguagem e para o entendermos como discurso, precisamos dizer de que lugar e de que linguagem falamos, e o pensador que é a base em que construo meu objeto é Henri Meschonnic. Meschonnic desenvolveu a crítica do ritmo, ainda que tal nome possa ser enganador ao mesmo tempo que sugestivo em um primeira passada de olhos. Meschonnic não era músico, e tem quem diga que ele não era nem mesmo linguista, ainda que suas bases sejam apresentem forte e clara reflexão sobre linguagem – citemos algumas: Saussure, Benveniste e Wilhem von Humboldt.

Assim, podemos perguntar: como, então, falar de ritmo? Que ritmo é esse, que não o musical? Como analisar *cantos* segundo esse ritmo distinto? E a resposta é a mais simples possível: compreendendo seu pensamento para que se possa entender se e como operar deslocamentos. Adianto que esse pensamento é da ordem do contínuo, do histórico e do sujeito. Meschonnic nos permite aproximarmos noções tradicionalmente concebidas como antagônicas – como língua e fala, individual e social, falado e escrito – a partir de uma noção de continuidade entre essas noções, de modo que elas dizem do e sobre o sujeito, assim como da e sobre a sociedade, sempre na e pela linguagem. Essas noções se constituem por implicação recíproca, para utilizar suas próprias palavras, dada sua condição de continuidade.

No devido momento, esses elementos serão abordados, mas não sem antes olharmos para os cantos de trabalho em questão. Como nos atesta Meschonnic, a teoria é a prática e a prática é a teoria (1999, p. 20), e por esse motivo, começaremos pela exploração do objeto de análise em si: os cantos de marinheiro.

Cantos de trabalho de bordo ou cantos de marinheiro

Como já anunciado, minha proposta revolve em torno dos cantos de marinheiro ou cantos de trabalho de bordo; cantos que são entoados para virar o cabrestante e o molinete, para içar as velas e a âncora, para limpar as pistas de trabalho entre diversas atividades desempenhadas nas viagens em navios de longo curso. Cada uma dessas atividades era necessária para que o navio funcionasse como um todo – elas eram vinculadas a dispositivos específicos cujo funcionamento permitia as viagens acontecer.

Semelhantemente, cada dispositivo carecia de uma gestualidade para funcionar, o que vinha atrelado a uma cadência, uma espécie de métrica do movimento coordenada pela voz dos cantores – assim era gerido o trabalho nos navios. Stan Hugill (1969 *apud* A VIRER!, 1989, p. 14) nos conta que marinheiros que cantassem bem era desejados nos navios, pois “Quando os homens cantam bem, o navio vai bem”⁷. Assim, entende-se que o canto tinha função: coordenar e harmonizar os movimentos dos trabalhadores, mas não só – também mitigava o cansaço, entretinha, quebrava do tédio. Embora a citação possa fazer parecer o contrário, o canto fazia funcionar o que havia de principal para uma navegação apropriada: os homens que manejavam o navio.

Esse é um dos motivos que sugere que os cantos de marinheiro e os cantos de trabalho em geral sejam mais que um instrumento de trabalho. Sua funcionalidade me parece inquestionável, mas se só disso se tratasse, poderia ser feita de outras maneiras – ao longo da história, vimos o uso de instrumentos para essa função como com o uso de tambores (HUGILL, 1969, p.1). Contudo, quando encontramos uma ou várias pessoas cantando, a cadência parece ser mais uma consequência do que um objetivo: métrica e ritmo musicais, ao mesmo tempo que essenciais para o trabalho, não são senão partes de um conjunto que só funciona reunido. A conjugação de sujeitos, de vozes em torno de uma atividade física de trabalho organizada por um canto a múltiplas vozes parece reunir suas vidas pela linguagem.

Antes de seguir com a problematização que o objeto suscita, gostaria de adentrar no objeto propriamente – explicitar como funcionam alguns dos dispositivos de um barco e dos cantos que eram entoados durante seu manejo. Isso nos auxilia a contextualizar a performance dos cantos de marinheiro num sentido amplo da ideia, ao mesmo tempo que situa a organização do canto em si. Começamos, então, pelo cabrestante.

Figura 1 – *Déhalage au Cabestan*, 1904 (dealagem com uso de cabrestante)

⁷ “Quand les hommes chantent bien, le navire va bien.”



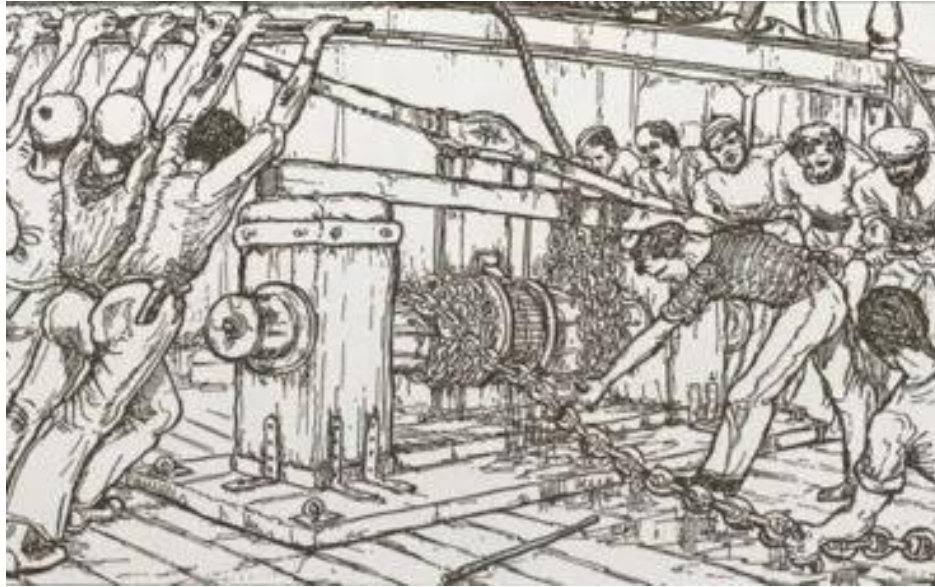
Fonte: Coleção Dastum (PHOT63934) *apud* Éduthèque Philharmonie de Paris⁸

O cabrestante é um dispositivo que foi implementado bastante cedo na sua concepção como transporte e foi um dos últimos a entrar em desuso via avanço tecnológico. Inicialmente, o cabrestante servia para recolher a âncora e carecia de mais ou menos quatro homens por barra para ser virado. Com o tempo, sua utilidade foi implementada a outras funções que demandassem grande esforço físico – como esticar as velas, manobrar o barco para dentro dos portos, para citar algumas. Os cantos entoados durante sua acontecem durante alguns dos momentos mais duros do manejo de um navio – diversas vezes sob forte tempestade. O movimento que se faz é de empurrar as barras numa mesma direção, num passo relativamente lento desde o início, mas que diminui ainda mais conforme a âncora se encontra à pique (próxima do navio). Alguns dos cantos mais conhecidos são *Naviguant le port de Nantes* e *As-tu connu le père Winslow*.⁹

Figura 2 – *A virer au guindeau* (a virar molinete a alavanca)

⁸ Disponível em <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/bretagne-naviguant-dans-le-port-de-nantes.aspx>.

⁹ Como demonstração, mas também como fonte de análise, usaremos o vídeo do *Trophée Capitaine Hayet* de 2016, premiação oferecida pela performance de cantos de marinheiro em grupo e individualmente em festivais náuticos na França. A performance e as premiações ocorrem em ambiente marina e em barcos, o que permite que vejamos como os esses cantos eram executados. O vídeo do prêmio de 2016 pode ser acessado através do link <https://youtu.be/crvtO1oSNQU>. Para futuras referências ao longo do artigo, utilizaremos o mesmo link, mas indicaremos a minutagem específica para cada visualização; no caso dos cantos de cabrestante, ver entre 01:09 e 03:31.



Fonte: HUGIL, 1969 *apud* A VIRER! 1989

O molinete, por sua vez, é bastante semelhante a um cabrestante e tinha função bastante parecida, contudo era usado para atividades mais voltadas à suspensão de grandes pesos (como do corpo de baleias e cargas de madeira) e sendo implementado mais adiante na história dos barcos. Seu eixo gira em torno de um cilindro na horizontal e sua evolução tecnológica criou dois principais modelos de molinete, o molinete a alavanca, também chamado de “molinete à braço” e o molinete à bringuebale, que funcionava com uma espécie de alavanca sustentada por cordas. Alguns dos cantos mais conhecidos são *La Danaé* e *La Carméline*.

Figura 3 – *A hisser le grand hunier* (içamento de velas)



Fonte: Charles Rosner (1930) *apud* COLLEU, COUILLOU, 2003, p. 43

As velas são o dispositivo do navio que menos suscita dúvidas quanto ao funcionamento de um navio, mesmo para os mais desentendidos. No entanto, o trabalho com as velas apresenta diferentes modalidades de serem manipulação, e cada forma de içar as velas – mão a mão, correndo ou de um só golpe – demandam diferentes práticas de canto, o que está profundamente vinculado aos gestos executados nessa ação¹⁰. Alguns dos cantos mais conhecidos são *Jean-François de Nantes* e *Le pont Morlaix*.¹¹.

Esses são alguns e os principais dispositivos de um barco em termos de deslocamento. Por coincidência, ou não, esses são os cantos que mais apresentam registro e descrição por parte dos etnólogos, assim como são as variedades de canto de trabalho que costumam entrar em questão nos festivais e nas premiações voltadas à herança da vida marinha na França.

Como podemos imaginar pela descrição aqui apresentada, ainda que suscinta, mas também como podemos visualizar no vídeo aqui citado, manejar um navio demanda grande esforço físico, o que não é tão simples de ser coordenado com um canto. O canto, assim como o esforço físico de toda ordem, se coloca em relação ao sopro, à respiração, e duas atividades que demandam essa implementação em simultâneo não poderiam ser simples de congregar de nenhuma maneira. No entanto, os cantos de marinheiro o fazem como se assim fosse, coordenando falas, ritmo, sopro e cadência para que se concretize satisfatoriamente o gesto necessário para manejar o barco, o que se dá numa organização que lança mão de repetições mesmo exaustivas em determinados momentos.

A repetição e uma certa fixidez, aqui, são necessárias para que os homens empenhados na atividade sigam um padrão. No entanto, esse padrão, mais do que uma lei a ser obedecida, se apresenta como um acordo, uma solidariedade

¹⁰ Vídeo já referido, ver entre 13:18 e 18:02.

performática para se ter sucesso em uma atividade árdua, pesada e atormentada por agentes externos. É um acordo entre os diferentes sujeitos para atingir um objetivo em comum. Mais uma vez, esse objetivo poderia ser alcançado de outras maneiras, sem a intermediação de um canto que, talvez, até “atrapalhasse” o processo. Mesmo que, em determinados momentos, esses cantos se tornassem gritos, dado o esforço necessário, eles absolutamente não cessam durante a atividade, pelo contrário, os etnólogos narram que eles pareciam se fazer ainda mais necessários nesses momentos.

Os cantos de marinheiro, enquanto variante do que se entende por cantos de trabalho, nos permite enxergar essa questão, dado que são verdadeiramente úteis, tem um objetivo bastante claro e uma forma bastante específica de acontecer. No entanto, sua função parece ir além do funcionamento de um barco. Sua função, enquanto objeto de linguagem, parece ser pôr em relação, reunir, pôr em acordo através da instanciação da subjetividade, da fala e do discurso, uma espécie da criação de conjunto. Conjunto esse que reforça e justifica o papel e a existência de cada sujeito ali implicado, o que se passa pela voz, pelo corpo, pela fala, por um contínuo de linguagem.

O que alguns chamariam de comunhão fática parece ser uma parte importante do desenvolvimento de uma atividade absolutamente física e de subsistência, mas que não poderia ser feita se não fosse em conjunto. Conjunto esse que tem um funcionamento diferente dos de outras modalidades de fala e que não poderíamos, absolutamente, chamar de atividade artística segundo os padrões tradicionais. Questões como a autoria, o caráter apreciável de um padrão essencialmente estético, a produção de efeitos e a expressividade que, muitas vezes, se mostra consumível são bastante discutíveis quando falamos de canto de trabalho e dos cantos de marinheiro.

Onde, então, inserir esses cantos? Como reconhecê-los segundo uma perspectiva de linguagem? O que nos parece mais razoável, tanto por sua abrangência quanto pela amplitude de elementos semiológicos a serem considerados, é a noção de discurso. No entanto, precisamos explicitar de que discurso falamos e de que maneira ele possibilita observar o canto de trabalho. Passemos, assim, a essas considerações.

Linguagem via discurso: a língua para além da língua

As teorias do discurso e suas diferentes abordagens costumam dar conta de fenômenos e elementos à partir de perspectivas de linguagem que, tradicionalmente, excedem ao que se faz com a linguística de um modo geral. Embora saibamos que Saussure não tenha teorizado sobre o discurso como fez com o sistema da *langue*, encontramos em seus manuscritos uma noção, ainda que embrionária, do que seria o discurso. Da mesma forma, uma leitura atenta do *Curso de Linguística Geral* (2006) demonstra que o linguista genebrino tinha essa noção em conta em sua concepção de linguística. No entanto, o campo tende a trabalhar com elementos mais formais do

sistema da língua, muitas vezes se atendo às formas e aos diferentes níveis de análise em específico.

Por essa razão, uma abordagem linguística, ainda que se ocupe da produção sob diversas perspectivas possíveis, delimita seu campo de ação exclusivamente no que concerne à *langue*, mantendo tudo o que não se encaixa no sistema fora dele. Essas delimitações são necessárias ao desenvolvimento de um campo de pesquisa, campo ao qual me afilio, mas que não responde às questões referentes ao canto de trabalho, ainda que seja um ponto de partida importante para a reflexão. Os cantos de trabalho, mesmo que não se enquadrem perfeitamente nesse sistema, passam inevitavelmente pelo sistema da *langue* para se estruturarem em fala ou *parole*.

Contudo, a relevância da *parole* transposta em discurso, especialmente alicerçada sobre a cultura e as relações sociais, costumam se desenvolver melhor sob os olhos de linguistas discursivistas. A alteridade que essa proposta concebe, pensando o sujeito em relação mesmo quando não se trata do objeto de análise em si, é uma questão fundamental a ser tida em consideração, se tornando um *a priori* teórico em diversas perspectivas.

E é essa a possível abordagem, calcada no discurso, que nos parece cara para desenvolver uma reflexão sobre os cantos de trabalho, ainda ancorada numa perspectiva de linguagem e linguística, mas ciente das suas limitações em desenvolver certas abordagens teóricas e certos objetos. Assim, começamos a traçar um caminho teórico que se inicia em Émile Benveniste, com seu pensamento sobre a enunciação, e chegando à Henri Meschonnic, com sua crítica do ritmo calcada numa poética crítica da poética.

Cabe, no entanto, lembrar que ambos teóricos desenvolvem suas noções a partir da linguística saussuriana e que algumas noções, como a de sistema, valor e o arbitrário se mostram no centro de suas discussões. Embora, nesse momento, Saussure não entre na discussão propriamente, desconsiderar seu papel seria tanto ingênuo ou como incerto, dado que é de uma leitura cuidadosa e produtiva de Saussure e de outros pensadores sobre linguagem que surge o percurso de ambos os linguistas que serão discutidos.

Sem mais delongas sobre a questão de filiação, o próximo passo é desenvolver de que maneira o pensamento desses dois autores se encontram. Passemos, então, a esse ponto.

Benveniste, enunciação e intersubjetividade

Benveniste pensou o discurso e a enunciação a partir da troca entre sujeitos na linguagem, de modo que, num processo dialógico, trocam de lugar enquanto locutor e alocutário diante de um assunto em comum – “eu”, “tu” e “ele”. Tudo isso acontece num dado momento e num dado lugar (“aqui” e “agora”), fundando um ato irrepetível, dado que a mesma situação não se repetirá, e que o diálogo, ainda que

reproduzido, não guardará necessariamente o mesmo sentido, visto que a situação será outra. Assim poderíamos resumir, de maneira bastante superficial, o ato enunciativo.

Essa troca entre sujeitos, segundo Benveniste, funda um processo intersubjetivo na linguagem, o que acontece em função do discurso que se instaura e da linguagem em si, que viabiliza tanto a instauração de uma língua, como sua organização a partir dos sujeitos falantes. Noção já aparente em Saussure, mas desenvolvida com primazia por Benveniste, a troca entre sujeitos está atrelada a uma noção de língua e à uma noção de cultura que constroem tanto o discurso quanto o sujeito da enunciação, constituindo a cultura em si e viabilizando que cada sujeito se coloque de maneira singular na linguagem.

E é dessa dinâmica que se organiza, em Benveniste, uma antropologia do sujeito, como nos diz Dessons (2006, p. 63), uma antropologia que está alicerçada por um ponto de vista pragmático da enunciação como manifestação empírica de linguagem (*ibidem*). Isso quer dizer que, ao falar, o sujeito recria o mundo em sua fala, ressignificando formas, estruturas e discursos, que se dão de maneira móvel, única, irrepetível. É isso que Dessons chama de historicização de um discurso (*ibidem*) – um ato de criação único, do sujeito, do mundo, do discurso.

Esses elementos da noção de discurso proposta por Benveniste nos parecem bastante úteis e, como nos mostra Dessons (2006), uma perspectiva pragmática da enunciação dá espaço para entendermos a linguagem como um ato criativo e subjetivo como um todo. Por nos ocuparmos de um objeto que é um ato produtivo em si e que se constrói ao passo que constrói um ambiente cultural partilhado, com referências específicas ao ato enunciativo, o linguista sírio é um ponto fundamental para pensarmos o canto de trabalho como uma possível forma de discurso.

Em *Semiologia da língua* (1957/2006), ao discorrer como a semântica se constrói a partir de um semiótico específico, que pode ser aquele da língua ou outro que serve a um sistema preciso (a pintura, a música), se esclarece que diversos sistemas produzem efeitos e sentidos, propiciando criações subjetivas (BENVENISTE, 2006, p. 58-61). Essa noção permite entender as possibilidades de formação de sentido dentro e fora do sistema da língua. Contudo, esse mesmo texto coloca a língua no centro, como o ponto de partida para a compreensão de cada obra em questão, sendo um sistema que permite interpretar os demais (BENVENISTE, 2006, p. 62). Embora não nos oponhamos propriamente a essa noção, ela prevê um sistema que se organize com elementos linguísticos, ainda que tenha em consideração elementos outros.

No mesmo texto, Benveniste (2006, p. 67) anuncia uma possibilidade de uma elaboração metassemântica que se baseia em textos e obras, que se faz sobre a semântica da enunciação – ele chama esse procedimento de análise translinguística. Essa abertura generosa promovida pelo linguista é favorável para que uma proposta como a aqui apresentada seja desenvolvida. Ainda que o autor não dê o exato caminho a trilhar para o desenvolvimento dessa metassemântica, sua proposição é

exatamente o que projetos como o aqui brevemente desenvolvido carecem para iniciar.

Contudo, os cantos de trabalho apresentam duas características importantes que o compõem e que, tradicionalmente, se encontram fora da reflexão sobre a linguagem – corpo e voz. Corpo e voz não aparecem como objeto em Benveniste, e ainda que possamos encontrá-los nas entrelinhas ou pressupô-los em alguma medida, deslocamentos e incursões fora do pensamento do linguista também se fariam necessários.

A antropologia da enunciação de Benveniste, para usar os termos de Derrida, viabiliza uma leitura do sujeito e do discurso que não seja sustentada apenas pelo sistema da língua, mas por tudo o que o constitui, que é sua história e cultura (como já sugerido por Saussure), mas também o que implica no seu uso de fato, que é o sujeito inteiro. Um pensador que se ocupou de fazê-lo é Henri Meschonnic. Embora muitos não o considerem linguista propriamente, discussão a qual não adentraremos, sua reflexão permite expandir os horizontes da linguística e dos estudos de linguagem, desenvolvendo um olhar que não exclui ou opõe elementos, e sim que os entende como uma continuidade que faz história e linguagem. Passemos, então, a essas questões, iniciando “do início” de seu pensamento.

A crítica do ritmo de Meschonnic: uma poética do sujeito por inteiro

Henri Meschonnic, a partir de uma leitura de Benveniste e de sua experiência como tradutor da Bíblia, desenvolveu a crítica do ritmo. Seu aporte teórico-poético vem de uma abordagem da enunciação benvenistiana, mas mais especificamente do texto *A noção de “ritmo” na sua expressão linguística* (1951/2005). Nesse texto, Benveniste promove uma arqueologia da palavra ritmo e de suas acepções, chegando à conclusão de que, embora Platão tenha difundido a noção de ritmo como padrão, métrica e repetição, a exemplo das ondas do mar, Leucipo e Demócrito tratam a noção de ritmo como organização, fluxo, movimento.

[...] ρυθμός, segundo os contextos onde aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movido, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um pello que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável. [...] (BENVENISTE, 2005, p. 367-368)

O que nos mostra Benveniste, é que a palavra ritmo era usada em diversos contextos que remetiam a uma maneira peculiar de desenvolver-se, e não a uma noção de métrica e de recursividade. Assim, o ritmo não se posiciona entre as noções tradicionais o verso e a prosa, ou mesmo no ambiente musical por excelência, pois não

é de uma oscilação entre forte e fraco, entre surdo e sonoro que se trata, ou de um movimento repetitivo como o das ondas do mar. Essa leitura se dá a partir da interpretação feita por Platão e da relação que estabelece entre $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ (*rhuthmos*) e proporção, vinculado ao movimento do corpo e à disposição de figuras. E é a partir dessa recuperação que Meschonnic desenvolve seu próprio conceito de ritmo, um ritmo que é de linguagem e, por isso mesmo, do sujeito.

O ritmo, para Meschonnic, é “a organização do movimento da fala no sentido que Saussure dá à fala¹²” (MESCHONNIC, 1999, p. 29), “movimento do sujeito na sua linguagem” (MESCHONNIC, 1985, p. 128), ato que movimenta todo um sistema para promover a troca entre os sujeitos de uma enunciação. O ritmo, “porção mais subjetiva de um discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 71), é o próprio sujeito já que o sujeito é “sua própria enunciação, sua historicidade, sua temporalidade” (MESCHONNIC, 2008a, p. 379).

Como sugerem as citações, a noção de ritmo vem ancorada a uma leitura da enunciação benvenistiana, que pressupõe a historicização do discurso de um sujeito (MESCHONNIC, 1982, p. 85) e que a historicidade é a escuta de uma história subjetiva-coletiva (*ibidem*, p. 97). A atualização do ato enunciativo na referência do discurso, a reconstrução do mundo, da cultura, da sociedade e do sujeito na e pela linguagem estão em questão. No entanto, Meschonnic define ritmo não por um viés puramente linguístico, e sim de uma perspectiva da poética.

A poética, pela necessidade de implicação recíproca entre linguagem, história e sujeito, é levada a fazer a pesquisa de uma antropologia histórica de linguagem e a reconhecer aí o ritmo como elemento principal. Porque a questão do ritmo é a historicidade. Porque nada pode ser melhor que o ritmo em mostrar que as questões de linguagem são estratégias da forma-sujeito como socialidade. (MESCHONNIC, 1985, p. 8 – tradução minha)¹³

Essa organização se constrói no processo dialógico de alteridade entre sujeitos, mas mais especificamente através de um poema. No entanto, poema, em Meschonnic, não é necessariamente sinônimo de poesia. O poema, a obra é “uma forma de linguagem por uma forma de vida e uma forma de vida por uma forma de linguagem” (MESCHONNIC, 2008, p. 12), é “o recomeço do sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p. 68), “a alegoria do sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p. 207). O poema é o que há de mais subjetivo na produção de linguagem de um sujeito, é ato ao mesmo tempo que produção, criação ao mesmo tempo que continuação. O poema-discurso se constrói

¹² “[...] organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à la parole [...]”

¹³ “La poétique, par la nécessité de l’implication réciproque entre langage, l’histoire et le sujet, est amenée à faire la recherche d’une anthropologie historique du langage, et à y reconnaître le rythme comme élément majeur. Parce que l’enjeu du rythme est l’historicité. Parce que rien peut-être mieux que le rythme ne montre que les questions du langage sont des stratégies, de la forme-sujet comme socialité”

em função da historicidade, que acaba por colocar a poesia na linguagem ordinária via prosódia, via faculdade de conjunto (MESCHONNIC, 1985, p. 90).

A esfera poética em que se situa o pensamento de Meschonnic e suas questões implicam uma visão própria da linguagem, que é “o lugar e a matéria de constituição de cada ser humano em sua história” (2008, p. 222)¹⁴. Nessa medida, o pensador francês entende a linguagem como radical subjetivação, o que pressupõem um pensamento do literário, uma vez que a literatura realiza a linguagem, transformando valores em discurso (MESCHONNIC, 1985, p. 144). Assim,

Pensar em literatura a historicidade e o valor é pensar uma forma-sujeito, especificamente pela poética. Pensar essa forma-sujeito é pensar a linguagem como forma de vida, pensar o sujeito social e político. (MESCHONNIC, 1995, p. 21 – tradução minha)¹⁵

O sujeito é e age na e pela linguagem, o que implica uma ética, o modo de ser na e pela linguagem, que produz sentidos próprios, singulares e em função do ritmo do discurso, produzindo também efeitos para além do discurso em si. “O poema inventa o poeta que o escreve e o lê” (MESCHONNIC, 2008, p. 18), é “ética em ato de linguagem” (*ibidem*), é “passar e repassar pelos outros, pensar a alteridade”¹⁶ (*ibidem*). E nesse processo dialógico e de alteridade, se produz uma política – uma troca de lugares num ato de discurso, mas também uma afetação de um sujeito pelo outro, criando um social ao estabelecer-se subjetiva e singularmente diante do outro.

No pensamento de Meschonnic não existem antinomias entre o individual e o social, o que se estende a outros pares tidos como antitéticos ou dicotômicos na tradição dos estudos linguísticos (oral e escrito, verso e prosa, língua e fala, para citar alguns). O pensamento de Meschonnic sai de uma perspectiva binária, das partições e das segmentações, em direção a uma perspectiva do contínuo de linguagem e do sujeito inteiro na linguagem. As antinomias, que Benveniste já apontava como limitações a partir de uma perspectiva da enunciação e das quais Saussure foi injustamente acusado de estabelecer não só não são mais relevantes como são indesejadas.

Como já mencionado, o que existe, segundo Meschonnic, são complementariedades, delimitações recíprocas – como o significado e o significante, fazem parte de uma mesma entidade e não podem ser separados. É essa a lógica que concebe o sujeito por inteiro, portanto, inteiro na linguagem – na construção de sua língua-discurso em poema, o que implica voz e corpo. A linguagem produz como um todo e seus efeitos sobre os sujeitos se dá de maneira global, não apenas na escolha

¹⁴ “le lieu et la matière de la constitution de chaque être humain dans son histoire.”

¹⁵ “Penser en littérature l’historicité et la valeur, c’est penser une forme-sujet, spécifiquement par la poétique. Penser cette forme-sujet, c’est penser le langage comme forme de vie, penser le sujet social et politique.”

¹⁶ “passer e repassar par les autres, penser l’altérité [...]”

de palavras e na articulação de frases, mas em seu processo de subjetivação e simbolização como um todo; é a maneira como a linguagem e o sujeito se afetam e produzem mútua e reciprocamente.

Para Meschonnic, o corpo e a voz fazem parte da linguagem pois são parte do sujeito. Meschonnic nos diz que a linguagem está no corpo e na voz pois corpo e voz são o sujeito (MESCHONNIC, 1985; 1989). Dessa forma, o poema, que é “o recomeço do sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p. 59), sua atualização no discurso, é também atravessado pelo corpo e pela voz dos sujeitos. Essa questão, que torna o pensamento de Meschonnic no mínimo interessante, parece frutífera quando pensamos em um objeto de pesquisa como o aqui apresentado – o canto de trabalho, pensado como discurso, não precisaria se restringir aos critérios de canção, o que se possibilita a partir de uma abordagem do literário. No entanto, enquanto canção – que implica, inclusive, uma noção de performance planejada, portanto ensaiada, repetida e repetível – não permite poderia ser o que é: canto, ato, entoação, enunciação.¹⁷

O canto de trabalho, enquanto objeto, é atravessado pelo corpo e pela voz, é constituído de corpo e voz em sua execução. De uma perspectiva meschonniciana, o canto de trabalho pode ser concebido como discurso incorporando corpo e voz. Discurso que opera com o teórico e o prático em um processo de paridade – discurso em absoluto movimento, físico, respiratório, vocal que desloca e radicaliza o lugar do corpo e da voz na linguagem – não poderia encontrar amparo em uma perspectiva que não os considerasse, ainda que o estatuto do corpo e da voz em Meschonnic seja um ponto importante de discussão.

De uma perspectiva geral do campo, Neumann (2016) nos lembra que a voz é negligenciada nos estudos da linguagem, o que não cria um ambiente propício para um objeto como o canto de trabalho. O corpo, por sua vez, sequer tem lugar bem definido fora de sua relação com a psicanálise¹⁸. Corpo e voz, no que concernem à linguagem, costumam ser elementos acessórios, secundários e externos ao sistema, e não seus constituintes, logo, também não são considerados parte do contínuo do sujeito e do discurso. Meschonnic, no entanto, nos lembra que tudo que é do corpo passa no falado (MESCHONNIC, 1985, p. 13), assim, a crítica do ritmo reconhece o corpo na linguagem e a linguagem no corpo (*ibidem*, p. 159). A voz, por sua vez, pressupõe esse corpo (MESCHONNIC, 2005, p. 61), sendo “o corpo que sai do corpo” (*ibidem*).

Com o que foi apresentado de Meschonnic até aqui, observar cantos de trabalho de uma perspectiva de linguagem talvez se faça mais palatável, e até mesmo compreensível. No entanto, a teoria não pode ser apenas aplicada ao objeto, e sequer

¹⁷ A discussão que diferencia canto e canção é bastante cara à reflexão aqui apresentada, mas não cabe no escopo deste artigo. Por ora, limitarei em distingui-las a partir do critério de repetibilidade, dado que canção é como nos referimos ao que é da ordem do performado, do registrado e do consumível.

¹⁸ Frydrych (2020) e Oliveira (2022) fazem buscam inserir, respectivamente, gesto e corpo em suas análises e problematizações a partir do legado saussuriano e uma relação com as noções de signo e valor. Embora as pesquisadoras não sejam fontes diretas da presente problematização, seu trabalho é profundamente interessante e merece destaque, bem como inspiram esta proposta em alguma medida.

se presta a isso – afinal, como entender o canto de trabalho a partir de Meschonnic? E é sobre essa questão que nos dedicaremos a seguir.

Reouvir cantos de trabalho com Meschonnic

O canto de trabalho, em sua multimodalidade, só existe na coordenação do gesto às vozes que entoam uma canção. O que em outros contextos poderia ser entendido como a reunião de materialidades ou uma performance planejada, nesses cantos se apresenta como a continuidade que organiza um discurso, algo que se assemelha a um poema partilhado por sujeitos na linguagem num ato enunciativo de trabalho.

Esse ato pode ser entendido como um discurso-poema e é, ao mesmo tempo, individual e partilhado, e exige o que tem de mais singular de cada sujeito para se tornar um discurso socializado. O canto de trabalho se mostra como um discurso que impõe uma ética, a ética de cada cantor e a ética de um grupo. É um discurso-ação, performado individualmente ao mesmo tempo que em conjunto.

Essa pluralidade, esse coletivo poderiam suscitar problemas à noção de subjetividade para a enunciação – como falar de ato de subjetivação num grupo, num conjunto? Meschonnic nos coloca que o mais singular já é absolutamente plural (MESCHONNIC, 2008, p. 27), mesmo o corpo, pois o mais fisiológico já é social (MESCHONNIC, 2009, p. 293). E, assim, o ético, enquanto partilha, socializado e produzido na e pela coletividade, se torna político. Político pois a ética socializada tem efeitos sobre o coletivo a partir de uma relação estabelecida entre sujeitos, nesse caso, pelo trabalho, pelo canto e, inevitavelmente, pela linguagem. Esse discurso, então, que transforma individual e coletivo, se faz poema.

Assim, podemos compreender o canto de trabalho como poema a partir de Meschonnic, mesmo que não se enquadre no escopo de análise do autor. Meschonnic se ocupou da linguagem enquanto poema de maneira ampla, o que inclui a linguagem ordinária, a literatura, a poesia. O canto, a canção, a entoação não eram seu objeto. Meschonnic fala de enunciação, uma produção languageira única, irrepetível como aquela de Benveniste, da “historicização de um sujeito pelo seu discurso” (MESCHONNIC, 2006; 1982; 1985; 2008), do ato, e não do produto. O canto de trabalho parece aí se enquadrar.

No entanto, o poema de Meschonnic não concebia um ritmo métrico ou musical, inclusive a aplicação dessas noções era rejeitada pelo autor. Logo, noções como de tempo ou melodia também não fazem parte de sua reflexão. Da mesma forma, o corpo e a voz como pensados pelo poeta, ainda não se tratam de puras abstrações, são elementos pensados mais em relação ao que é da obra escrita. A articulação, vocal ou física, não faz parte das suas questões.

Por outro lado, o poema de Meschonnic tem o discurso como unidade e considera que “todos os elementos, contínuos e descontínuos, façam o sentido e o

valor” (MESCHONNIC, 1985, P. 103) e, ainda que não se ocupe em operar com os diferentes níveis de análise linguística, cada segmentação é incluída na continuidade. Como já mencionado, o ritmo da linguagem pensado por Meschonnic é uma organização singular de um sujeito em seu discurso, de um sujeito por inteiro e que não se separa do social – é de um sujeito socializado que se trata.

Assim, Meschonnic continua se mostrando como uma base importante para desenvolver uma escuta do canto de trabalho como discurso, não, no entanto, sem operar deslocamentos. Se mostra necessário reler certas noções para que se possa aprender a pensar um discurso-poema que, ao mesmo tempo que contínuo depende de uma série de descontinuidades que não aquelas da língua, e sim estranhas à linguagem e ao discurso. Precisamos aprender a pensar um poema cujo valor parece se instaurar no limite entre o ritmo e o esquema.

Esses fatores, que podem ser traduzidos pela palavra “música”, não se apresentam como externos, e sim constituintes do discurso e sua descontinuidade não parece ser o elemento em questão. Pensar em uma outra forma de abordar tais elementos parece ser frutífero, especialmente quando se pressupõe uma noção de sistema e as relações que ali se estabelecem, ainda que levem em conta outras formas de fazê-lo. Por essa razão, uma concepção de sistema misto pode ser produtiva para um objeto como o aqui apresentado, ponto a ser discutido em seguida.

Entre fala e música: um sistema peculiar para um discurso peculiar

Pensar sobre um sistema de discurso misto exige falarmos da noção de sistema, noção essa cara a Meschonnic, mas também a Benveniste e originada em Saussure. Podemos entender um sistema como uma organização de elementos por autodelimitação e instauração recíprocas, o que significa dizer que nada é por si mesmo, e sim pelas relações que se estabelecem no conjunto, em presença e em ausência.

O canto de trabalho, aqui apresentado na especificidade dos cantos de marinheiro, se constrói de maneira sistêmica, mas a partir de elementos de sistemas distintos. Esses cantos têm uma cadência de trabalho clara, precisa e regida por um tempo e uma métrica, o que organiza toda uma gestualidade de trabalho e que põe os dispositivos de um barco a funcionar. A melodia também é importante aqui – entoada por vozes individuais ou em coro, acompanhadas letras que falam da vida dos marinheiros, de sua realidade. A melodia é a verdadeira materialidade musical dos cantos de trabalho e se organiza em função dos diversos outros elementos que se apresentam.

Esses aspectos que podemos chamar de aspectos musicais do canto de trabalho e podem ser enquadrados segundo uma série de questões da ordem do descontínuo se estabelecem a partir de contrastes mais ou menos estáveis e que não formam uma continuidade para além do fluxo sonoro. No entanto, esses elementos

estão intimamente atrelados a uma execução contínua, a uma produção linguageira de grupo de pessoas que compartilha, entre outros elementos, um idioma e que congrega uma comunidade, criando uma cultura em torno dos fatores que os caracterizam dentro e fora da linguagem.

Benveniste nos esclarece, em *Semiologia da língua* (2006) as diferenças entre o sistema musical e o sistema da língua:

[...] A língua musical consiste em combinações e sucessões de sons, diversamente articulados; a unidade elementar, o som, não é um signo; cada som é identificável na estrutura da escala da qual ele depende, não sendo dotado de significação. [...] (BENVENISTE, 2006, p. 58-59)

Segundo o linguista, esses sistemas de ordens tão distintas, não podem ser comparáveis, não para além de uma relação de interpretância (*ibidem*, p. 62-63) dado que as unidades da música são não significantes (*ibidem*, p. 59). Suas unidades, seu funcionamento, o sentido que produzem, não são da mesma ordem.

Meschonnic, por sua vez, a partir de um posicionamento crítico sobre a noção de ritmo, preferia não trabalhar com elementos e noções da música. Mais especificamente, ele se opunha a pensar com base em padrões, com o que é tido como tradicional, como modelo, com construções mensuráveis, que garantissem precisão e reprodução. Esses elementos, para Meschonnic, restringiam o processo criativo na linguagem, o que limita a subjetivação.

No entanto, Meschonnic nos apresenta uma outra questão cara à reflexão aqui apresentada e que se afasta de Benveniste em certa medida. Primeiramente, Meschonnic não opera com a noção de signo, pois corpo, ritmo e literatura transbordam o signo (MESCHONNIC, 1985, p. 20). O que nos leva a um outro ponto interessante em um texto que conversa diretamente com *Semiologia da língua* de Benveniste.

Em *Benveniste: sémantique sans sémiotique* (2008/1997), Meschonnic aponta um elemento importante com relação à música – o fato de que a música não tem o sentido, não quer dizer que ela não tenha algum sentido (MESCHONNIC, 2008, p. 394). Nesse mesmo texto, a noção de unidade é desvinculada da noção de signo para a noção de obra, e o fato de que a obra faz sua semântica (*ibidem*, p. 396) é verdadeiramente importante para o que aqui se proponho.

Se a linguagem é criação, nova a cada vez, segundo o sistema que cada sujeito estabelece para instaurar seu próprio discurso, seu próprio ritmo, ele é uma semântica sem semiótico. Uma semântica sem semiótico remonta à noção de valor e a uma atividade de linguagem que é artística por excelência. Se o ritmo é uma forma-sujeito, a de linguagem arte que é, ao mesmo tempo, uma arte de pensar e de fazer discurso, de fazer poema. Assim, por artístico, podemos compreender toda forma singular, individual de afetar e de ser afetado pela linguagem.

No caso do canto de trabalho, obra-poema é também musical – ela instaura uma comunidade falante-cantante, uma comunidade entoante, ao mesmo tempo que permite aos sujeitos se instaurarem como sujeitos de linguagem. No caso dos cantos de marinheiro, o poema faz e é feito por sujeitos-marinheiros que se instauram através do próprio canto, o que se dá na esfera do singular-coletivo. O poema-discurso, aqui, é o poema-discurso dos trabalhadores de bordo que, no processo de cantar o trabalho, cantam a si mesmos, suas vidas, seu mundo, que se traduz em seus corpos, em seu ofício, seus barcos, suas cidades. Tudo através de um sistema de linguagem que compreende elementos musicais.

Resta, no entanto, delimitar de maneira mais precisa como trabalhar com um corpus que integra elementos normalmente deixados de fora da linguagem ao sistema de discurso. Da mesma forma, cabe interrogar como é possível analisar, ritmicamente, de uma perspectiva do contínuo, um ato linguageiro que se funda também a partir de elementos musicais mensuráveis e descontínuos. Como reunir campos e conceitos típica e energeticamente separados pela forma de fazer ciência, mas também pelos modos de olhar e compartimentalizar o mundo ocidental é um dos desafios de minha proposta de tese, especialmente considerando a complexidade e a singularidade de diferentes discursos, sujeitos e coletividades.

Ainda que a forma de fazê-lo esteja em processo de desenvolvendo, algumas pistas começam a se desenhar no processo, e a primeira reside exatamente no lugar da articulação desses sistemas. Articulação, essa, que é constituinte do ato de trabalho em si, que se mostra na coordenação e na harmonização de diferentes elementos; um nó que ata o que normalmente se entende como separado em uma produção de linguagem da ordem do contínuo.

A noção de articulação, ainda a ser melhor desenvolvida, demanda uma série de releituras acerca de corpo e voz, e uma problematização da própria noção de ritmo. Embora já se tenha mencionado brevemente essa necessidade, é um movimento que, por ora, não será desenvolvido – eis o próximo passo da tese. Assim, dado o andar do trabalho e os limites deste artigo, não sem um certo pesar, me encaminho ao momento de encerramento.

Do sistema da língua ao contínuo do discurso para pensar uma abertura

As questões aqui apresentadas são algumas das quais pretendo responder com minha tese. O canto de trabalho, com sua constituição peculiar e específica ao mesmo tempo que múltipla e variada, parece um objeto produtivo para pensarmos e repensarmos a linguagem e os conceitos que operamos para discuti-la.

Meschonnic, com sua nova proposição de ritmo e com um olhar crítico a uma série de conceitos, nos apresenta uma releitura de noções saussurianas e benvenistiana, que permite desenvolver a linguagem sob uma nova perspectiva, uma perspectiva da poética. Tal olhar permite repensarmos o que temos feito com a

linguagem enquanto objeto de pesquisa, mas também enquanto produção, enquanto ato discursivo como um todo.

Esse repensar, como nos mostra Meschonnic, pode ser feito ser necessariamente se opor às bases que lhe viabilizam, e sim em uma solidariedade. Solidariedade, no entanto, não significa uma reprodução ou uma aplicação de conceitos, e sim seu alargamento ou deslocamento de maneira coerente.

A intenção, tanto deste artigo como da proposta de tese que ele começa a difundir, é bastante semelhante. Ao incorporar elementos diversos daqueles normalmente concebidos e ao trazer um pensamento da ordem do contínuo ao campo dos estudos linguísticos, possibilita-se o estreitamento das fronteiras e aumento das possibilidades de entendermos o sujeito e as múltiplas formas de produção de discurso e de sentido.

Embora existam perguntas específicas ao meu objeto, as quais foram muito brevemente explicitadas aqui, a reflexão que ele proporciona pode ser outra além da que lhe é própria. As minhas perguntas, talvez além de buscar as próprias respostas, parecem viabilizar uma abertura, algo que não se inicia com este artigo propriamente, mas que só pode ser executado a partir de uma escuta do trabalho dos mestres que o antecederam.

Uma abertura que nos permite pensar a linguagem e os sujeitos em todas as suas produções languageiras, o que inclui aquelas que passam pela música. A partir desta proposta, pensar a multiplicidade dos discursos e a pluralidade que os faz ajuda inclusive a definir o que se entende por democracia, sendo mais um passo do trabalho com o humano. Essa abertura nos permite abrir os olhos às diferentes formas de se ser sujeito e coletividade, o que reproduz consigo mundos específicos e instaura valores singulares.

Assim, o que importa, ao fim e ao cabo, é encontrar diferentes maneiras de ler e ouvir esses discursos, evitando os tropeços gerados por padrões demasiadamente enaltecidos e que não fazem senão definir de maneira quase injusta o que é ou não digno de análise. Que os cantos de trabalho sejam um começo de trabalho-poema entre a fala e a música, e que se possa continuar encontrando discursos, ou seja, sujeitos em diversos lugares.

Referências

- ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: USP, 1989.
- A VIRER! Chants et traditions du guindeau et du cabestan. *Chasse-marée* – la revue du monde maritime, nº 40, Douarnenez, março 1989.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- CASCUDO, C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 2001.

- COULET, M.; COUILLOUD, N. *Chants de marins: à la découverte d'une tradition vivante*. Douarnenez: Chasse-Marée, 2003. (livre + CD)
- DESSONS, G. *L'invention du discours*. Paris: In press, 1993/2006.
- DESSONS, G.; MESCHONNIC, H. *Traité du rythme*. Paris: Nathan/VUEF, 2003.
- FRYDRYCH, L. A. K. *A essência dupla da linguagem: materialidade gestual em questão*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.
- HUGILL, S. *Shanties and sailors' songs*. London: H. Jenkins, 1969
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, H. *Dans le bois de la langue*. Clichy: Corlevour Editions, 2008.
- MESCHONNIC, H. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard Folio Essais, 2006.
- MESCHONNIC, H. *Les états de la poétique*. Paris: PUF, 1985.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, H. *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1995.
- NEUMAN, D. *Em Busca De Uma Poética Da Voz*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.
- OLIVEIRA, R. dos S. *O signo multimodal: uma leitura saussuriana*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2022.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.