

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

**Bianca Czarnobai De Jorge**<sup>1</sup>

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

**Resumo:** No presente artigo, investigo a possibilidade de se 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, busco 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 de conceitos que, mesmo em Meschonnic, nascem em Saussure e em Benveniste. Assim, proponho-me repensar noções como a de sistema, de ritmo e de 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:** In the present paper, I investigate 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, I 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, I propose 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 meus pensamentos<sup>2</sup>.

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.

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos da Linguagem e Musicologia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9863-3468>. E-mail: [cdj.bianca@gmail.com](mailto:cdj.bianca@gmail.com).

<sup>2</sup> A proposta de tese que desenvolvo se dá em contexto bicultural e em quadro de cotutela entre Brasil (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e França (Université d'Évry/Paris-Saclay), bem como numa perspectiva interdisciplinar entre Letras-Linguística e Musicologia, respectivamente.

Minhas aspas se explicam: não creio que se possa estar fora da linguagem; contudo, na linguística, o sujeito é tomado exclusivamente de uma perspectiva interna à linguagem e ao sistema da língua, o que, mesmo de uma perspectiva do sistema do discurso, acaba por excluir ou negligenciar elementos que fogem da ordem do normalizável. Nos cantos de trabalho, a linha que divide o “fora” e o “dentro” tem se demonstrado tênue em minha pesquisa e parece, inclusive, convidar a uma reflexão sobre o lugar do dito “bípede” na linguagem ou, ao menos, de 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 perspectiva linguística e de linguagem que parece enriquecer um entendimento sobre os cantos de trabalho, no entanto, tem suas limitações – não nos permite refletir sobre o aspecto musical da linguagem, ao menos não sem sair de seu eixo de pesquisa.

Assim, meu principal objetivo, neste 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 (no sentido saussuriano do termo<sup>3</sup>) –, 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 tem se mostrado importante enquanto expressão da vida cultural e fatídica dos sujeitos, dado que as duas condições caminham juntas e se 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, 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 de 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 parece explicitar essa reciprocidade – a justaposição entre discurso, voz, corpo e musical se coloca aí para criar um discurso único que é, ao mesmo tempo, individual e partilhado. Mais uma vez, uma certa fuga aos padrões em estudos de linguagem se mostra, não apenas por vias do objeto “canto de trabalho”, mas pelos parâmetros de ordem musical que aí se colocam.

---

<sup>3</sup> Ao longo do texto, utilizarei o termo francês *parole* para me referir à noção de fala como concebida por Saussure. Neste momento, contudo, optei por utilizar o termo como habitualmente traduzido para guardar também a diferença entre falado e cantado (não discutida neste texto, mas relevante de uma perspectiva teórica).

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. Esta apresentação, que demanda um deslocamento de ideias tradicionais ao campo em que me situo como pesquisadora, parece-me basilar para que possamos passar às evidências do que se entende por canto de trabalho, dado que serão relidas e reestabelecidas para a proposta que tenho desenvolvido. Como diria Benveniste, falemos das evidências que justificam tanto a proposta como o objeto em questão.

### **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 de 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*<sup>4</sup>

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 puxirão<sup>5</sup>.

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 do que com canções.<sup>6</sup> 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

---

<sup>4</sup> Canto de lavadeira performado por “As Ganhadeiras de Itapuã”. Disponível em: <https://youtu.be/HTJo26KFHVI>. Acesso em: 10 mar. 2023.

<sup>5</sup> *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>. Acesso em: 10 mar. 2023.

<sup>6</sup> Em inglês, existem dois termos que esboçam essa diferenciação: *work song* e *field 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 mim, ela não é importante. O que 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. Falarei mais a respeito em outro momento.

que os leia ou escute sem outras informações sobre o canto (como o puxirão e a *dariolage*<sup>7</sup> – esse último, francês).

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 são feitos 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 não 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 toquem a vida de seus cantores – os 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. Autores já escreveram sobre essa questão, 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 (*Patrimoine culturel immatériel*, 2012) publicadas em obra sobre o tema<sup>8</sup>. 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 que 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. Consequentemente, diferentes formas de vida implicam diferentes usos da

---

<sup>7</sup> 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 da ideia de boiadeiro ou mesmo de gado. Podemos ouvir um pouco desse canto no seguinte link: <https://youtu.be/STISwEicAG8>. Acesso em: 10 mar. 2023.

<sup>8</sup> *Le chant de plein air des travailleurs* (actes du colloque au pays de la Châtaigneraie) (*Patrimoine culturel immatériel*, 2012).

linguagem, e isso, especificamente, é meu objeto.

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, para 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 primeiro passar de olhos. Meschonnic não era músico, e tem quem diga que ele não era nem mesmo linguista, ainda que suas bases produzam forte e clara reflexão sobre linguagem – citemos algumas: Saussure, Benveniste e Humboldt.

Assim, podemos nos perguntar: como, então, falar de ritmo? Que ritmo é esse, que não o musical? Como analisar *cantos* segundo esse ritmo distinto? A resposta é a mais simples possível: compreendendo seu pensamento para que se possa entender se é possível operar deslocamentos e como. 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 um entendimento de continuidade entre elas, de modo que 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 atesta Meschonnic, a teoria é a prática e a prática é a teoria (1999) 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 – eram vinculadas a dispositivos específicos cujo funcionamento permitia que as viagens acontecessem.

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,

tradução própria) conta-nos que marinheiros que cantassem bem eram desejados nos navios, pois “Quando os homens cantam bem, o navio vai bem”<sup>9</sup>. Assim, entendemos que o canto tinha funções: coordenar e harmonizar os movimentos dos trabalhadores, mas não só; também mitigar o cansaço, entreter, quebrar o 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 sugerem que os cantos de marinheiro e os cantos de trabalho em geral sejam mais que um instrumento de trabalho. Sua funcionalidade 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 o uso de tambores (Hugill, 1969,). 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, irei 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. Começemos, então, pelo cabrestante.

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



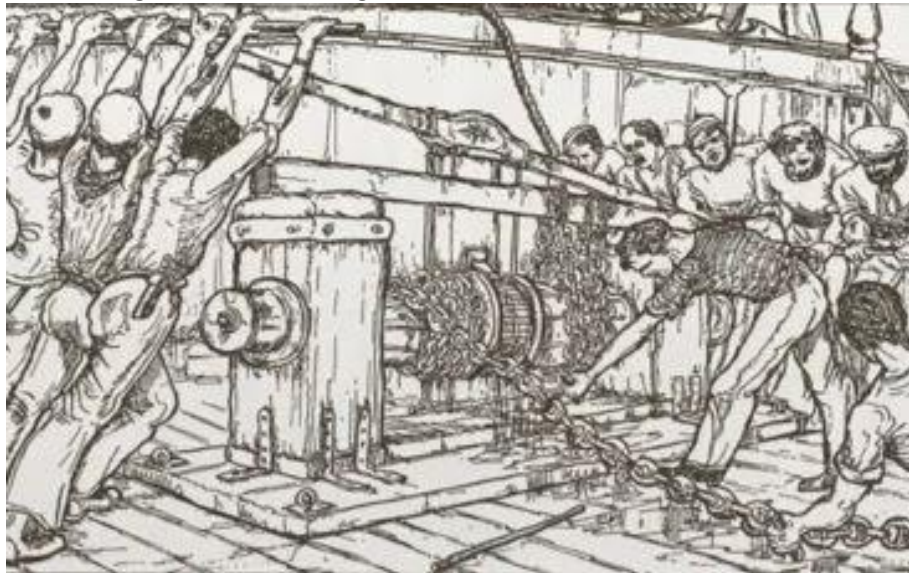
Fonte: Coleção Dastum (PHOT63934) *apud* Éduthèque Philharmonie de Paris, [s. d.]<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Original: “Quand les hommes chantent bien, le navire va bien”.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/bretagne-naviguant-dans-le-port-de-nantes.aspx>. Acesso em: 10 mar. 2023.

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 manipulação 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 a pique (próxima ao navio). Alguns dos cantos mais conhecidos são *Naviguant le port de Nantes* e *As-tu connu le père Winslow*<sup>11</sup>.

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



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 corpos de baleias e cargas de madeira), sendo implementado, mais adiante, na história dos barcos. Seu eixo girava em torno de um cilindro na horizontal e sua evolução tecnológica criou dois principais modelos de molinete, o molinete à alavanca, também chamado de “molinete a 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*.

---

<sup>11</sup> Como demonstração, mas também como fonte de análise, usarei o vídeo do *Trophée Capitaine Hayet*, de 2016, premiação oferecida pela performance de cantos de marinheiro em grupo e individual em festivais náuticos na França. A performance e as premiações ocorrem em marinas 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>. Acesso em: 10 mar. 2023. Para futuras referências ao longo do artigo, utilizarei o mesmo link, mas indicarei a minutagem específica para cada visualização; no caso dos cantos de cabrestante, ver entre 01:09 e 03:31.

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

Fonte: Charles Rosner (1930) *apud* Colleu, Couillou, 2003, p. 43.

As velas são o dispositivo 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 manipulação, e cada forma de içá-las – mão a mão, correndo ou de um só golpe – demanda diferentes práticas de canto, o que está profundamente vinculado aos gestos executados nessa ação<sup>12</sup>. Alguns dos cantos mais conhecidos são *Jean-François de Nantes* e *Le pont Morlaix*.

Esses são 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 marinheira na França.

Como podemos imaginar pela descrição aqui apresentada, ainda que sucinta, e 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, coloca-se em relação ao sopro, à respiração, e duas atividades que demandam essa implementação em simultâneo não poderiam ser simples de congregar de maneira alguma. No entanto, através dos cantos, os marinheiros 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 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, apresenta-se como um acordo, uma solidariedade performática para se ter sucesso em uma atividade árdua, pesada e atormentada por agentes externos. É um acordo realizado 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

<sup>12</sup> Vídeo já referido, ver entre 13:18 e 18:02.



“atrapalhasse” o processo. Mesmo que, em determinados momentos, esses cantos se tornassem gritos, dado o esforço necessário, eles 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 variantes do que se entende por cantos de trabalho, permitem-nos enxergar essa questão, dado que são verdadeiramente úteis – têm um objetivo claro e uma forma 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 instância 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 física e de subsistência, e 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 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, mostra-se como elemento de um item de consumo são bastante discutíveis quando falamos de cantos 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 a partir de perspectivas de linguagem que, tradicionalmente, excedem ao que se faz com a linguística de um modo geral. Embora saibamos que Saussure não teorizou 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 atendo-se 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, costuma 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, tornando-se um *a priori* teórico em diversas perspectivas.

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 a Henri Meschonnic, com sua crítica do ritmo calcada numa poética crítica da poética.

Cabe, no entanto, lembrar que ambos os teóricos desenvolvem suas noções a partir da linguística saussuriana e que algumas noções, como a de sistema, de valor e de arbitrário, mostram-se no centro de suas discussões. Embora, neste momento, Saussure não entre na discussão propriamente, desconsiderar seu papel seria tanto ingênuo 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 trazidos à discussão.

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, 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 a 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

diz Dessoins (2006), uma antropologia que está alicerçada por um ponto de vista pragmático da enunciação como manifestação empírica de linguagem (Dessoins, 2006). 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 Dessoins chama de historicização de um discurso (2006) – 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 mostra Dessoins (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* (Benveniste, 2006 [1957]), ao discorrer sobre 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), esclarece-se que diversos sistemas produzem efeitos e sentidos, propiciando criações subjetivas (Benveniste, 2006)<sup>13</sup>. 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). Embora não nos oponhamos propriamente a essa noção, ao vislumbrar a língua como sistema mediador por excelência, Benveniste a mantém no centro da questão como referência e produz uma oposição entre os demais sistemas, de modo que não prevê uma possível comunhão entre sistemas distintos.

No mesmo texto, Benveniste (2006) anuncia uma possibilidade de elaboração de uma metassemântica que se baseia em textos e obras, que se faz sobre a semântica da enunciação – procedimento chamado, por ele, 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 do que projetos como o aqui brevemente desenvolvido carecem para iniciar.

Contudo, os cantos de trabalho apresentam duas características importantes que os compõem e que, tradicionalmente, encontram-se 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 Dessoins, viabiliza

---

<sup>13</sup> Embora Benveniste reflita detalhadamente sobre sistemas que têm apenas o aspecto semiótico ou semântico (por comparação à língua, que apresenta os dois aspectos), não aprofundarei essa questão no presente artigo, pois ela sozinha poderia ser objeto de análise diante do presente objeto. Cabe, no entanto, lembrarmos desse fundamental aspecto do texto do linguista sírio-francês que é tão caro para pensarmos a noção de unidade, seja ela um signo ou não.

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 na 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, desenvolve a crítica do ritmo. Seu aporte teórico-poético vem de uma abordagem da enunciação benvenistiana, mais especificamente do texto *A noção de “ritmo” na sua expressão linguística* (2005 [1951]). 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 movediço, 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 se desenvolver, e não a uma noção de métrica e de recursividade. Assim, o ritmo não se posiciona entre as noções tradicionais de verso e prosa, ou mesmo no ambiente musical por excelência, pois não é de uma oscilação entre forte e fraco, 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 *ρυθμός* (*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 fala”<sup>14</sup> (Meschonnic, 1999, p. 29, tradução própria), o “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).

<sup>14</sup> Original: “[...] organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à la parole [...]”.

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) e essa historicidade é a escuta de uma história subjetiva-coletiva (Meschonnic, 1982). 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, mas 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 própria)<sup>15</sup>.

Essa organização se constrói no processo dialógico de alteridade entre sujeitos, 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 em função da historicidade, que acaba por colocar a poesia na linguagem ordinária via prosódia, via faculdade de conjunto (Meschonnic, 1985).

A esfera poética em que se situa o pensamento de Meschonnic e suas questões implica uma visão própria da linguagem, que é “o lugar e a matéria de constituição de cada ser humano em sua história” (2008, p. 222, tradução própria)<sup>16</sup>. Nessa medida, o pensador francês entende a linguagem como radical subjetivação, o que pressupõe um pensamento do literário, uma vez que a literatura realiza a linguagem, transformando valores em discurso (Meschonnic, 1985). 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 própria)<sup>17</sup>.

O sujeito é e age na e pela linguagem, o que implica uma ética, o modo de ser na e pela

<sup>15</sup> Original: “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”.

<sup>16</sup> Original: “le lieu et la matière de la constitution de chaque être humain dans son histoire”.

<sup>17</sup> Original: “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”.

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” (Meschonnic, 2008), é “passar e repassar pelos outros, pensar a alteridade”<sup>18</sup> (Meschonnic, 2008). E, nesse processo dialógico e de alteridade, produz-se o político de uma experiência de linguagem – uma troca de lugares num ato de discurso, mas também uma afetação de um sujeito pelo outro, criando um social ao se estabelecer 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 também 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 dão de maneira global, não apenas na escolha de palavras e na articulação de frases, mas em seu processo de subjetivização 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 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 poderia ser o que é: canto, ato, entoação, enunciação<sup>19</sup>.

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

---

<sup>18</sup> Original: “passer e repasser par les autres, penser l’altérité [...]”.

<sup>19</sup> A discussão que diferencia canto e canção é bastante cara à reflexão aqui apresentada, mas não cabe no escopo deste artigo. Por ora, limitarei-me em distingui-las a partir do critério de repetibilidade, dado que canção é da ordem do performado, do registrado e do consumível.

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, na obra de 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 psicanálise<sup>20</sup>. Corpo e voz, no que concernem à linguagem, costumam ser elementos acessórios, secundários e externos ao sistema linguístico e, muitas vezes, ao sistema de discurso, ao invés de serem considerados seus constituintes. Portanto, também não são considerados parte do contínuo do sujeito e do discurso. Meschonnic, no entanto, lembra-nos que tudo que é do corpo passa no falado (Meschonnic, 1985). Assim, a crítica do ritmo reconhece o corpo na linguagem e a linguagem no corpo (Meschonnic, 1985). A voz, por sua vez, pressupõe esse corpo (Meschonnic, 2005), sendo “o corpo que sai do corpo” (Meschonnic, 1985).

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 se presta a isso – afinal, como entender o canto de trabalho a partir de Meschonnic? É a 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 coloca que o mais singular já é absolutamente plural (Meschonnic, 2008), mesmo o corpo, pois o mais fisiológico já é social (Meschonnic, 2009). E, assim, o ético, enquanto partilha, socializado e produzido na e pela coletividade, torna-se político. Político pois a ética

---

<sup>20</sup> Frydrych (2020) e Oliveira (2022) buscam inserir, respectivamente, gesto e corpo em suas análises e problematizações a partir do legado saussuriano e de 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.

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, faz-se 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, além da literatura, da poesia, a linguagem ordinária<sup>21</sup>. O canto, a canção e a entoação não eram seus objetos. Meschonnic fala de enunciação, uma produção linguageira 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 a de tempo ou a de melodia também não fazem parte de sua reflexão. Da mesma forma, o corpo e a voz como pensados pelo poeta, ainda que não se tratem 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 uma base importante para desenvolver uma escuta do canto de trabalho como discurso, mas não sem operar deslocamentos. Mostra-se necessário reler certas noções para que se possa aprender a pensar um discurso-poema, ao mesmo tempo contínuo e dependente de uma série de discontinuidades, tanto aquelas da língua quanto outras tradicionalmente 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 discontinuidade 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 de discurso 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.

---

<sup>21</sup> A questão da linguagem ordinária no escopo do pensamento de Meschonnic mereceria maior aprofundamento, pois, ainda que o autor afirme isso categoricamente em certos textos (1982, 2008), pouca discussão existe em torno dessa questão. Tal debate não é de interesse do presente artigo, mas serve para pensarmos tanto a amplitude do pensamento meschonniciano quanto o entrelugar em que se encontra o canto de trabalho e, portanto, a possibilidade de sua leitura como poema.



*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, mas pelas relações que se estabelecem no conjunto, em presença e em ausência.

O canto de trabalho, aqui apresentado na especificidade dos cantos de marinheiro, constrói-se 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 põe os dispositivos de um barco a funcionar. A melodia também é importante aqui, entoada por vozes individuais ou em coro, acompanhadas de letras que falam da vida dos marinheiros, da sua realidade. A melodia é a verdadeira materialidade musical dos cantos de trabalho e organiza-se 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, estabelecem-se 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 um 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 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 (Benveniste, 2006) dado que as unidades da música são “não significantes” (Benveniste, 2006). 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, o autor 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, restringem 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). O que nos leva a um outro ponto interessante, em um texto que conversa diretamente com *Semiologia da língua* de Benveniste (2006).

Em *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, Meschonnic (2008 [1997]) 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). 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 (Meschonnic, 2008) é verdadeiramente importante para o que aqui propomos.

Se a linguagem é criação, nova a cada vez, segundo o sistema que cada sujeito estabelece para instaurar seu próprio discurso, seu próprio ritmo, ela 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 arte de linguagem que é, ao mesmo tempo, arte de pensar e de fazer discurso, é também o fazer de um 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 traduzem em seus corpos, em seu ofício, em seus barcos, em 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 e do sistema de discurso. Da mesma forma, cabe interrogar como é possível analisar, ritmicamente, de uma perspectiva do contínuo, um ato languageiro 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 o fazer esteja em processo de desenvolvimento, 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, assim como 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, encaminho-me 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 em 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, apresenta-nos uma releitura de noções saussurianas e benvenistianas 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 sem necessariamente se opor às bases que o 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, possibilitam-se o estreitamento das fronteiras e o 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 dessa 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

- AMARAL, A. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Itatiaia Edusp, 1989.
- A VIRER! Chants et traditions du guindeau et du cabestan. *Le Chasse-marée – la revue du monde maritime*, Douarnenez, n. 40, 02 mar. 1989. Disponível em: <https://www.chasse-maree.com/a-virer-chants-et-traditions-du-guindeau-et-du-cabestan/>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- CASCUDO, L. da 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.
- DESSONS, G. *L'invention du discours*. Paris: In press, 1993/2006.
- DESSONS, G.; MESCHONNIC, H. *Traité du rythme*. Paris: Nathan/VUEF, 2003.
- ÉDUTHÈQUE PHILARMONIE DE PARIS. Chant à virer au cabestan. Naviguant dans le port de nantes. [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- FRYDRYCH, L. A. K. *A essência dupla da linguagem: materialidade gestual em questão*. 2020. 163 f. Tese (Doutorado em Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 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.
- NEUMANN, D. *Em busca de uma poética da voz*. 2016. 173 f. Tese (Doutorado em Análises textuais e discursivas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- OLIVEIRA, R. dos S. *O signo multimodal: uma leitura saussuriana*. 2022. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem com ênfase em Análises textuais, discursivas e enunciativas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL. *Le chant de plein air des laboureurs* (actes du colloque au pays de la Châtaigneraie). Vendée: Hartmann, 2012.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido em: 10/04/2023.

Aceito em: 08/07/2023.