

# PREGÕES: TRAJETOS “DA BOCA AO OUVIDO”

---

**Christiane Reis Dias Villela Assano**

*Fundação de Apoio à Escola Técnica*

*chrisassano@icloud.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta tema raro nos estudos musicológicos: os pregões. Ora escutado como simples grito, ora concebido como música, sua escuta varia conforme as concepções e ideologias difundidas dentro de determinado contexto cultural. Tendo como base os estudos de Paul Zumthor e Richard Bauman, são analisadas a performance de vendedores de rua, a formação dos pregões, as “chaves de performance” por eles utilizadas, bem como outras características observadas a partir de gravações sonoras realizadas nas ruas de Niterói – RJ e Brasília-DF. São ressaltados o uso de maior intensidade sonora nas sílabas tônicas das palavras, o uso de “fórmulas especiais” para invocar a performance, a importância do público, bem como o aproveitamento das “inflexões entoativas da fala” e o uso frequente dos “tonemas ascendentes” (Tatit) na formação dos pregões.

**Palavras-chave:** pregões; performance; tonemas; paisagem sonora.

## **STREET CRIES: TRAJECTORIES “FROM MOUTH TO EAR”**

**Abstract:** This article presents a rare theme in musicological studies: street cries. Sometimes listened as a simple cry, sometimes conceived as music, its listening differs according to the concepts and ideologies disseminated within a given cultural context. Based on Paul Zumthor’s and Richard Bauman’s studies, this article analyzes the performance of street vendors, the formation of street cries, the “keying of performance” used by them, as well as other characteristics observed from sound recordings made on the streets of Niterói – RJ and Brasília – DF.

The use of higher sound intensity in tonic syllables of words, the use of "special formulaes" to key the performance, the importance of the public as well as the use of "inflections intonations of every day speech" and the frequent use of "upward tonemes" (Tatit) in the formation of the street cries are emphasized.

**Keywords:** street cries; performance; tonemes; soundscape.

### *Sagrado Descanso*

*Gostaria de saber se há alguma lei contra os vendedores de pamonha. Em Botafogo, onde moro, todos os sábados e domingos, sou obrigada a saltar da cama às 8h com aquele som odioso "pamonhas fresquinhas, tem curau e tem pamonha..." que sai de um altofalante irritante. Realmente, não agüento mais. O vendedor podia pelo menos passar ao meio-dia, porque às 8h da manhã de sábado e de domingo é muito abuso.*

**Daniele Costa Abreu<sup>1</sup>**

A história descrita pela leitora do Jornal "O Globo" é bastante comum nas grandes cidades. Ela revela o incômodo causado pelo som, que afeta diretamente a vida das pessoas. No entanto, ela não é algo característico do século XXI.

Por meio de pesquisas realizadas a partir de iconografias, verificamos que no anúncio sonoro, na propaganda, na venda e compra de produtos, o poder da palavra cantada foi muito utilizado para atrair consumidores. Os sons presentes nas ruas da cidade incomodaram e atraíram homens e mulheres em seu cotidiano, fosse com a venda de produtos porta a porta, fosse com a venda de esposa,<sup>2</sup> fosse, ainda, com vendedores no meio da rua que se alojavam nas esquinas para anunciar sua mercadoria enquanto abriam uma pequena mesa que servia para jogar baralho, conforme revela Fournel (2003) em sua análise sobre Les Cris de Paris.<sup>3</sup>

1 Carta publicada na seção "Carta dos Leitores" do Jornal "O Globo," de 19 de março de 2004.

2 Prática difundida entre as classes menos favorecidas na Inglaterra (séculos XVIII e XIX).

3 Os gritos de Paris.

Fournel (2003, 6) refere-se à uma "sinfonia incessante" formada por uma mistura de "vozes provocativas de vendedores ambulantes." Revela, também, que entre os séculos XVII e XIX, muitos artistas plásticos se inspiraram nas ruas para realizar suas obras. Entre os exemplos citados, destacamos o gravador, arquiteto e pintor francês Abraham Bosse (1604-1676), que deixou muitos registros sobre o cotidiano em seus trabalhos, retratando temas como moda, religião, bem como os chamados *petits métiers*. Bosse não somente retratou os pregões por meio de imagens. Em alguns trabalhos, registrou a letra do pregão, ajudando-nos a compreender quem eram esses personagens anônimos que circulavam pelas ruas da cidade apregoando produtos.<sup>4</sup>

No entanto, a gravura de William Hogarth (1697-1764) citada por Schafer (2001), intitulada *Enraged Musician* (1741), revelou outro lado do pregão: a recepção dos ouvintes a partir dos sons que circulavam nas ruas. Nesta obra (Fig. 1), encontramos um músico furioso que tapa seus ouvidos, tal é o barulho em sua janela. Além do bebê que chora no colo da mãe (uma vendedora de baladas), são mostrados, também, pessoas tocando instrumentos musicais, bem como um amolador de facas e uma vendedora de leite.

Schafer preocupa-se em revelar como as pessoas recebiam as influências desta "paisagem sonora"<sup>5</sup> e de que forma essas influências afetavam o comportamento humano. Dentro dessa paisagem desenhada cuidadosamente em seu livro "A afinação do mundo" (2001), Schafer aborda os sons da rua e o incômodo e o prazer que eles provocavam em algumas pessoas. Revela-nos a história do escultor inglês Joseph Nollekens (1737-1823), que, conforme seu biógrafo John Thomas Smith relatou, adorava ser embalado por pregões durante seu trabalho e até mesmo os imitava enquanto os vendedores passavam pela rua (Scholes 1991).

4 Artistas como Edme Bouchardon (1698-1762), Pierre Brebiette (1598-1650), Francis Weatherley (1747-1801) e François Boucher (1703-1770), entre outros, também ilustraram esses cenários comuns.

5 "Paisagem Sonora" é um termo cunhado por Murray Schafer para explicar o ambiente sonoro, ou seja, todos os sons que fazem parte de um ambiente (Schafer 2001).



Figura 1 – The Enraged Musician – William Horgarth

Com o inventor da máquina de calcular, Charles Babbage (1791-1871), ocorria algo diferente: ele odiava os pregões e músicos de rua e reclamava das grandes interrupções ao seu trabalho provocadas por esses grupos. Certamente, os pregões estavam incluídos.<sup>6</sup>

Essas visões divergentes sobre os pregões têm relação com concepções sobre música, ruído, som e silêncio dentro de determinada cultura. Como afirma Nattiez, esses conceitos são definidos pela cultura e dependem da “orientação estética” e da “escolha ideológica” por parte do ouvinte. Para ele, “pronunciar a palavra ‘música’ significa delimitar um outro conjunto de fenômenos existentes como ‘não-música’”

6 Durante um período de 90 dias, Babbage registrou 165 interrupções ao seu trabalho. Enviou a listagem para Mr. Michael T. Bass, responsável por uma campanha contra os músicos de rua, em Londres, no ano de 1864. Como membro do Parlamento Inglês, Bass lutou junto a compositores e intelectuais para impedir que esses homens interrompessem o seu trabalho (Scholes 1991).

(Nattiez 1984, 212). Portanto, música e "não-música" são conceitos demarcados de acordo com a sociedade em que circulam.

Neste sentido, é possível compreender a rareza de pesquisas sobre pregões do ponto de vista musical: alguns os consideram música e até os incorporam em suas obras.<sup>7</sup> Outros, simplesmente, os colocam do outro lado da fronteira, considerando os pregões como gritos lançado aos passantes.<sup>8</sup>

Durante a pesquisa de doutoramento, realizada entre 2004 e 2007,<sup>9</sup> essas rígidas fronteiras foram sendo cuidadosamente questionadas. Ao percorrermos o Centro da cidade de Niterói – RJ e, posteriormente, escutarmos a "paisagem sonora" da cidade de Brasília em meio à pesquisa de campo, fomos percebendo a riqueza e a complexidade desta manifestação sonora, abandonando, portanto, as fronteiras simplificadoras e redutoras herdadas do que Santos (1993) denominou "primeira ruptura epistemológica," que enfatiza a separação entre a ciência e o senso comum.<sup>10</sup> Desta forma, pudemos entender que, como "intelectuais formados à européia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam," tendemos a desvalorizar temas oriundos do cotidiano, deixando a oralidade, muitas vezes, no esquecimento (Zumthor 1993, 8).

7 Este foi o caso dos compositores ingleses Thomas Weekles, Orlando Gibbons e Richard Deering. Segundo Schafer (2001), eles incorporaram mais de 150 pregões e canções que circulavam nas ruas. O compositor francês Clément Jannequin, autor de *Les Cris des Paris* – século XVI, também usou pregões. Um exemplo trazido por Tinhorão (1976) foi sucesso em 1904, durante o Carnaval: trata-se da polca "Rato, Rato," do compositor Casimiro Gonçalves da Rocha. Há, ainda, outros exemplos. No entanto, o objetivo deste artigo não é enumerar compositores que incorporaram pregões em suas obras, mas evidenciar como alguns compositores consideram musicais os pregões, a ponto de incorporarem os mesmos em suas obras.

8 Assinalamos que o termo é conhecido na língua inglesa como *street cries* e, em francês, como *les cris de la rue*. Para ambos os termos (*street cries* e *les cris de la rue*) a tradução é "gritos de rua." A tradução para ambos os termos (*street cries* e *les cris de la rue*) é "gritos de rua."

9 Christiane Reis Dias Villela Assano, "Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói." (Tese de Doutorado, UNIRIO, 2007). Doutorado realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sob orientação da Professora Doutora Elizabeth Travassos.

10 Santos (1993) analisou esse paradigma que define senso comum como "conhecimento vulgar," "experiência," distinguindo-o, portanto, do conhecimento científico, valorizado e considerado mais importante. Neste paradigma, há uma só lógica: a lógica do discurso científico.

### Trajetos da "boca ao ouvido"

Sobre o termo pregão, consultamos o jornalista Márcio Cotrim, que escreve aos domingos na coluna "O Berço da Palavra," no Jornal Correio Braziliense. Conforme Cotrim, pregão tem origem no latim *praconium* e quer dizer "anúncio em voz alta." Explica o jornalista: "É que, antigamente, mercadorias e serviços eram anunciados aos gritos pelas ruas, apregoados *urbi et orbi*" (Cotrim 2005, 42-43). Para Cotrim, uma das possíveis origens tem relação com o objeto "prego," pois, "séculos atrás, os párocos proclamavam os editais de casamento – os famosos proclamas– afixando-os com pregos na entrada das igrejas" (Ibid.).

Hoje, alguns pregões parecem ainda tentar conservar inconscientemente esta origem: há homens na rua vestidos com anúncios "pregados" sobre tábuas de madeira, que, ainda assim, utilizam outros recursos para "apregoar," seja por meio de panfletagem, seja por meio da voz.

Foram justamente a voz e o corpo do pregoeiro que nos lançaram o desafio de compreender como um pregão pode ser música, grito, som e silêncio. E foi a partir dos trabalhos de Paul Zumthor e Richard Bauman que o estudo dos pregões e sua musicalidade se tornou possível. Baseados nesses autores, procuramos, primeiramente, compreender o conceito de "performance."

Zumthor define a performance como "uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (Zumthor 1997, 33). Em sua concepção, o termo "performance" refere-se a um "desejo de realização," uma forma que jamais se completa. "A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (Zumthor 2000, 38-39).

Podemos afirmar que a forma do pregão também "só existe na performance" (Zumthor 2000, 34), não captando o gravador nada mais que uma de suas formas possíveis – e portanto, provisórias. Essa

incompletude da forma torna-se clara quando Zumthor relata sua infância, na Paris dos anos 30, quando era apenas um estudante:

*Nessa época, as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se um ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que podia se comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes (...) O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me retinha, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia canções, apregoava e passava o chapéu (...); Havia um grupo, o riso das meninas(...) os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade de intelectual de analisar era, no sentido pleno dapa-lavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força (...).* (Zumthor 2000, 32-3)

A partir do relato de Zumthor, podemos entender que a forma de um pregão é recriada e reiventada no momento pelos sujeitos envolvidos, o conteúdo, o espaço, a situação, o contexto: tudo está em jogo.

Segundo Zumthor (2000), a história de um texto poético que tem como suporte tanto a "palavra viva" como a escrita, compõe-se de vários momentos: a "formação," a "transmissão," a "recepção," a "conservação" e a "reiteração."<sup>11</sup> Durante a pesquisa, foi possível perceber que a "forma-

11 No livro Introdução à poesia oral, Zumthor utiliza outros termos, trocando "formação" por "pro-

ção" dos pregões se dava justamente no momento da "transmissão" pela voz, na qual o pregão tomava forma, sendo (re)criado e lançado pelo vendedor aos passantes, onde eram entrelaçados voz, corpo e gestos. Juntamente a estes dois momentos, unia-se a "recepção," que se dava "pela audição acompanhada da vista." A "conservação" ficava a cargo da memória. E a "reiteração" era o momento de recriação, em que a "palavra viva era reinventada" (Ibid., 76).

Reiteração é palavra chave para o entendimento dos pregões, pois refere-se a um momento de "incessantes variações recriadoras," o que Zumthor define como "movência" (Zumthor 1997). Não haveria termo mais apropriado para se referir à singularidade de cada pregão lançado pela voz do vendedor. A "movência" dá a idéia de movimento de um pregão que se reconfigura, se recria, se reitera: um mesmo que se torna um outro, renovado no momento em que é apregoadado.

O conceito de "movência" cunhado por Zumthor parece relacionar-se diretamente com o que Bauman denomina "qualidade emergente da performance" (Bauman 1977, 8), ou seja, o aspecto criativo que toda performance carrega. Somente essa singularidade que emerge na produção do pregão pode explicar suas constantes variações.

O pregão realiza um percurso "da boca ao ouvido" (Zumthor 1993, 151), no qual a "formação," a "transmissão" e a "recepção" ocorrem num mesmo momento. Trata-se do que Zumthor denomina "performance completa" – uma "performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação" (Zumthor 2000, 81), em que todos os sentidos são aguçados e em que há presença – sujeitos que compartilham um mesmo momento.

A "performance completa" transmite "a idéia de presença de um corpo" (Zumthor 2000, 45) – um corpo que ouve e que canta.<sup>12</sup> Mais uma

---

dução" e "reiteração" por "repetição." Opto pelos termos "formação," por fazer referência à forma e "reiteração" por se referir o termo a uma forma que se repete, mas que já não é a mesma.

12 Em outra perspectiva de análise, o corpo entra também como dimensão importante. O corpo, mui-



vez, é nos estudos de Zumthor que entenderemos que a "oralidadenão se reduz à ação da voz (...). A oralidade implica em tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar" (Zumthor 1997, 203).

Endereçar-se ao outro é algo comum na performance de um pregão. Mas, como o vendedor sinaliza ao passante apressado que está iniciando sua performance?

Bauman (1977) explica que há informações implícitas ou explícitas que "carregam instruções" sobre como se deve interpretar a mensagem, o que ele denomina "the keying of performance." Há também um contexto cultural que auxilia o ouvinte a entender que "toda comunicação que se dá dentro daquele contexto é entendida como performance dentro daquela comunidade" (Bauman 1977, 17).<sup>13</sup>

Bauman enumera, também, "meios comunicativos" oriundos de várias culturas, que "servem para invocar a performance," ligá-la. Dentre os meios comunicativos listados por Bauman,<sup>14</sup> destacaremos dois: o "apelo à tradição" e as "fórmulas especiais."

### **Sobre pregões e as "chaves de performance"**

Bauman destaca a importância de um pesquisador investigar o que "abre a performance" dentro de um determinado contexto. Para ele, o etnógrafo deve "determinar empiricamente o que são os meios convencionados que dão o tom da performance numa comunidade particular, (...) esses irão variar de uma comunidade a outra embora alguém [o etnógrafo] possa descobrir padrões regionais e tipológicos" (Bauman 1977, 22).<sup>15</sup>

---

tas vezes, é a voz de um pregão silencioso. O corpo, muitas vezes, é quem "grita." Na Tese, trago vários exemplos sobre "pregões silenciosos." Para mais informações ver Assano, "Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói." (Tese de Doutorado, UNIRIO, 2007).

13 "(...) all communication that takes place within that frame is to be understood as performance within that community" (Bauman 1977, 17).

14 Bauman cita sete meios comunicativos. Neste artigo, utilizaremos apenas dois deles: o apelo à tradição (appeal to tradition) e as fórmulas especiais (special formulae).

15 "(...) one must determine empirically what are the specific conventionalized means that key performance in a particular community, (...) these will vary from one community to another though one may discover areal and typological patterns."

Durante a pesquisa, foram realizadas várias gravações sonoras. A partir dessas gravações realizadas em campo, foi possível indetificar que as expressões "atenção dona de casa"; "alô, freguês"; "alô, freguesa"; "vai aí, madame"; "pode escolher"; "fica à vontade"; "pode chegar"; "vem já pra cá"; "vai passando em sua porta," "atenção, consumidor," funcionavam como "chaves de performance," encaixando-se no que Bauman denomina "fórmulas especiais," que servem para "ligar/abrir a performance" (Ibid., 15), enfim, para aproximar o passante e invocar a performance. São "padrões tipológicos e regionais" usados por muitos vendedores que, ao sentirem que um passante não transita de forma indiferente em relação ao seu produto ou à sua performance, introduzem-nas para atrair o consumidor. Essas "chaves de performance" seapresentam, inicialmente, com algumas dessas "fórmulas especiais."

Um outro "meio comunicativo" citado por Bauman e bastante frequente no uso dos pregões é o "apelo à tradição." Bauman o define como "a aceitação da prática passada como um padrão de referência" para a performance atual (Ibid., 21).<sup>16</sup> É no embate entre o já conhecido e o que é criado ou recriado pelo vendedor que o pregão vai tomando forma. É o vendedor que vai percebendo a postura do passante – um possível comprador – e, a partir das reações do consumidor, vai dando forma ao pregão. Esse jogo entre o já conhecido e o criado no momento da oferta do produto foi verificado ao conversar informalmente com amoladores em Brasília. Trata-se de amoladores que passam pelas quadras<sup>17</sup> e anunciam sua mercadoria com pregões constituídos por vozes e pequenas gaitas.

Pudemos conversar com dois irmãos, ambos amoladores. Eles relataram que aprenderam o ofício em família. O irmão mais velho vestia calça comprida, pochette e um chapéu de boiadeiro; o mais novo tinha um visual mais moderno e esportivo e usava boné e óculos de sol em cima da cabeça. Segundo relataram, antigamente, um tipo de bicicle-

16 "(...) the acceptance of past practice as a standard of reference."

17 Refiro-me às quadras residenciais da Região Administrativa 1 (Plano Piloto, Brasília).

ta parecida com a que utilizam atualmente – onde pedalam e amolam os utensílios, era feita de madeira, mas dava mais trabalho para amolar. Hoje elas se “modernizaram” e não são mais feitas de madeira. O amolador mais velho disse-me que o pessoal de Brasília não estranha a presença deles nas ruas, mas alguns “mangam deles.” A gaita, também usada por amoladores pesquisados por Queiroz (2001),<sup>18</sup> é de brinquedo e de fabricação nacional e, segundo eles, está cada vez mais difícil de achar. Da última vez que comprou, o irmão mais novo relatou que comprou três de uma vez (a que usava estava remendada). Quando questionados sobre onde ficavam guardavam as “bicicletas,” eles responderam que, como são pesadas, são guardadas por porteiros dos prédios das quadras que frequentam.

Nas gravações, podemos perceber que há uma certa tendência para um movimento melódico em graus conjuntos na gaita, que permanece algum tempo no som mais grave e é seguido de um movimento melódico ascendente, no qual a nota mais aguda é tocada quase em staccato, o que finaliza a parte instrumental. Geralmente, após essa última nota, segue-se um pregão vocal.

O padrão melódico descrito acima foi revelado nas gravações que foram realizadas antes de nossa conversa informal. Antes da pequena descida do fá ao dó, há uma sequência (ré-mi-fá). Ao chegar ao fá, uma linha descendente formada por graus conjuntos atinge o dó, nota mais grave, onde há um pequeno prolongamento seguido de uma linha ascendente em graus conjuntos que vai do dó ao sol.<sup>19</sup>

18 “A gaita do amolador me parece ser uma das tradições mais antigas, viva ainda hoje. A bicicletinha que ele empurra pelas ruas só é pedalada na hora de trabalhar: transforma-se numa máquina de amolar” (Queiroz 2001, 33). O autor também relata que tomou conhecimento de um amolador no Rio de Janeiro que utilizava as facas e tesouras que amolava como fontes sonoras. De fato, já ouvi um amolador que fazia isso nas ruas de Icarai (Niterói), muito antes de iniciar a pesquisa.

19 As transcrições realizadas na tese seguem uma bula específica. Os pregões não são enquadrados em compassos ou métricas rígidas. Por esta razão, as partituras apresentadas com a grafia da gaita tocada pelo amolador são apenas aproximações da gravação sonora, sem divisões de compassos. Para mais informações ver Assano, “Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói.” (Tese de doutorado, UNIRIO, 2007).



Figura 2 – Gaita do Amolador

A linha melódica ascendente permanece em outra gravação:

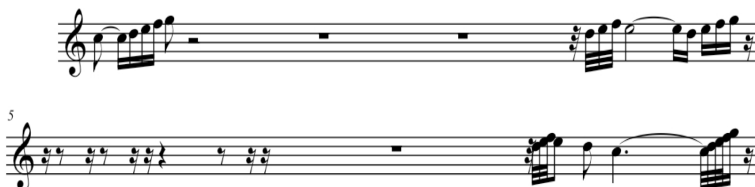


Figura 3 – Gaita do amolador

Uma outra gravação mantém movimento parecido ao final (prolongamento seguido de graus conjuntos ascendentes e um quase staccato na nota mais aguda), mas realiza-se numa 2a maior superior (ré-mi-fá-sol-lá). Como foi gravada em data anterior, é possível que seja fruto da gaita de outro amolador.



Figura 4 – Gaita do amolador

Nas gravações realizadas após nossa conversa, mantêm-se apenas os movimentos descendentes e ascendentes, mas a forma de tocar, as notas utilizadas e a duração das notas são modificadas. Ao mostrarem como produzem seus pregões a uma pesquisadora, os amoladores "capricham" na performance, realizam adaptações em seus pregões, mostrando suas habilidades.

Numa das gravações, o amolador utiliza uma voz mais grave, pois apregoa como seu pai. Na gravação em que mostra sua forma de apregoar, o irmão mais velho inicia sua performance numa escala ascendente e somente depois desce, para subir de novo e introduzir o pregão vocal: "Olha aí o amolador de alicate, tesoura, faca e facão, olha aí!"



Figura 5 – Gaita do amolador (irmão mais velho)

Ao imitar o pai que o ensinou a apregoar, o irmão mais velho não utiliza a gaita, mas reproduz apenas a letra usada: "Ele dizia: olha o amolador de alicate e tesoura!"

O irmão mais novo, ao realizar sua performance, também o faz de forma mais lenta e utiliza mais notas do que costuma usar normalmente. Inicia sua performance numa escala ascendente, desce e depois sobe, realiza uma nota mais longa que as anteriores e continua subindo até interromper a gaita para realizar o pregão vocal: "Amolador de faca, tesoura e alicate."

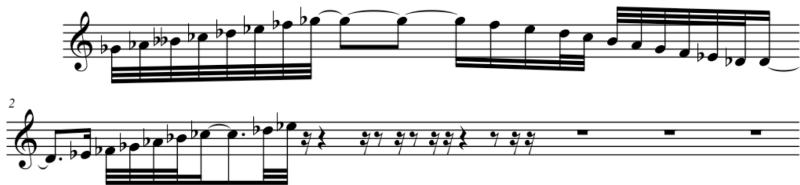


Figura 6 – Gaita do amolador (irmão mais novo)

Finalmente, o irmão mais velho mostra uma outra vez sua forma de apregoar e, desta vez, troca a ordem comumente utilizada: inicia com um pregão vocal – "o amolador de faca vai passando, olha aí!" e depois faz uma pequena escala ascendente para terminar.



Figura 7 – Gaita do amolador (irmão mais velho)

O que essa pequena amostra revelou é que o público modifica completamente a performance e a utilização das formas já fixadas ou das que serão (re)criadas pelo pregoeiro. As formas já aprendidas e transmitidas de um pregoeiro a outro vão facilitar a performance, mas a inovação vai se dar, principalmente quando o público permitir.

Ao citar uma passagem escrita por Alberto Lord, Bauman (1977) relembra a importância do público na condução da performance:

*Quer a performance tome lugar em casa, num café, no campo, ou nas salas de um nobre, o elemento essencial da ocasião do canto, que influencia a forma da poesia é a variabilidade e a instabilidade do público. A instabilidade do público requer um grau acentuado de concentração por parte do cantor de maneira que ele possa cantar em qualquer situação; ela também testa, ao limite, sua habilidade dramática e sua habilidade narrativa de manter o público o mais atento possível. Mas é a duração da canção que é mais afetada pela impaciência da plateia. (Lord citado em Bauman, 1977, 38-9)<sup>20</sup>*

Neste caso, se a plateia for receptiva, o cantor pode prolongar sua performance, aprofundando-se nas passagens descritivas com mais detalhes. Também pode encurtar a canção para não esgotar a “paciência” dos ouvintes.

20 *“Whether the performance takes place at home, in the coffee house, in the courtyard, or in the halls of a noble, the essential element of the occasion of singing that influences the form of the poetry is the variability and instability of the audience. The instability of the audience requires a marked degree of concentration on the part of the singer in order that he may sing at all; it also tests to the utmost his dramatic ability and his narrative skill in keeping the audience as attentive as possible. But it is the length of a song which is most affected by the audience’s restlessness (Lord citado em Bauman 1977, 38-39).*

No caso dos amoladores, essas passagens mais elaboradas e prolongadas surgiram durante a demonstração que realizaram, revelando uma das formas que o vendedor encontrou para manter sua "competência comunicativa" (Bauman 1977, 11) por meio de formas já fixadas que tinha à mão, bem como na tentativa de arriscar novas formas.

Alguns pregões gravados pela voz do mesmo vendedor não se modificam completamente. Recorre-se à reiteração, tal como colocou Zumthor (2000), em que a repetição é utilizada. No entanto, percebendo a impossibilidade de repetir o pregão exatamente da mesma forma, mas, ao mesmo tempo, referindo-se ao que já foi utilizado anteriormente, o vendedor, geralmente, toma a palavra que nomeia o produto como inspiração, realizando suas primeiras tentativas. É a repetição que vai, aos poucos, produzindo uma forma e se unindo a formas já usadas. É do encontro entre os sons conhecidos e desconhecidos que nascem essas músicas que se dão em performance.

Tinhorão também reafirma essa descoberta da musicalidade da palavra:

*Muitas vezes representado apenas pela entoação das sílabas de uma única palavra, de forma sonora, compassada e bem escandida – como o famoso grito dos portugueses compradores de garrafas vazias do Rio de Janeiro: "ga...rrra...fei...ro-o-o-o"– o pregão revela tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as **amplas possibilidades** da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar. (Tinhorão 1976, 50; grifo nosso)*

As "amplas possibilidades" revelam-se nas incessantes recriações, característica recorrente nos pregões. Mesmo que se mantenha a mesma letra, a voz entoada de forma diferente, pois cada forma possui a sua singularidade – é tecida e urdida no cotidiano e na experiência.

Segundo Bauman, "as fórmulas já feitas tornam possível a fluência requerida sob as condições de performance (...)" (Bauman 1977, 39). No entanto, as reiteraões são fruto das adaptaões que o cantor faz de acordo com o público e a situação em que se encontra, prolongando ou encurtando sua apresentação "de acordo com a resposta do público, seu próprio humor, e de como a limitação do tempo possa ditar" (Ibid.). Zumthor (1997, 193) menciona o termo "horizonte de espera" referindo-se à recepção sempre desigual dos ouvintes em relação a uma performance.

Há outras características importantes escutadas nos pregões, como, por exemplo, o casamento perfeito entre os acentos das palavras e a ênfase dada na entonação de algumas sílabas. É recorrente o uso de maior intensidade sonora nas sílabas tônicas. Os vendedores usam, portanto, o recurso da musicalidade natural das palavras para construírem suas músicas e procuram se aproximar das entoaões da fala cotidiana.

Como afirma Luiz Tatit,

*o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoaões da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. (Tatit, 2004, 73)*

E falar de "modo especial" parece ser algo que os vendedores realizam com maestria ao utilizarem "as inflexões entoativas da fala cotidiana" (Tatit 2004, 74).

Outra recorrência observada tem relação com a expressão "um real," sempre audível, quaisquer que fossem os pregões – contanto que os produtos apregoados custassem esse valor, certamente.

Durante a pesquisa, foi possível perceber que não somente essa expressão era a mais utilizada nos pregões, como também aparecia de forma especial: como "tonema ascendente." Explica Tatit:



*Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. **Uma voz que busca a freqüência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido da prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta, ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.** (Tatit 2004, 5; grifo nosso)*

Assim, parece haver algum tipo de explicação para a terminação desses pregões em "tonemas ascendentes." Se o pregão sugere continuidade, ou seja, a existência de "outras frases" que virão após o famoso "um real"; se o pregão anuncia possibilidades infinitas de repetições, pois seu término não é previsto; se o pregão pode ser suspenso, quando a voz "sustenta sua altura," é possível justificar as realizações ascendentes ou a suspensão dos "tonemas."

Nas transcrições realizadas,<sup>21</sup> deparei-me com os dois casos (ascendência e manutenção da altura nas terminações dos pregões) quando da utilização da expressão "um real."<sup>22</sup>

Além da hegemonia dos tonemas ascendentes nos pregões de "um real" e da utilização dos acentos naturais das palavras como recurso que aproxima canto e fala, há ainda, outras características recorrentes: a

21 Um dos capítulos da Tese é dedicado à discussão sobre transcrição dos pregões. Para mais informações ver Assano, "Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói." (Tese de Doutorado, UNIRIO, 2007).

22 Embora muitos exemplos comprovem a possibilidade de continuidade ou suspensão do pregão, foram encontrados, também, exemplos de pregões de "um real" que terminavam em "tonemas descendentes." Nestes casos, a expressão "um real" vinha em tonema descendente, mas acompanhada de uma outra expressão em tonema ascendente, como o "aê" (corruptela de "ai") e o "ó" (corruptela de olha).

utilização de vocalizações especiais, geralmente, no começo ou no final dos pregões.

Essas vocalizações muitas vezes "abrem a performance" (Bauman, 1977); ou contribuem, ainda mais, para a eficácia do pregão, funcionando como "palavras de encorajamento" ou "aproximação" (Zumthor 1997, 244), atraindo o passante ou provável consumidor.<sup>23</sup>

A utilização de "fórmulas especiais" foi também revelada em muitas gravações. Expressões como "ó" e "ai" <sup>24</sup> foram usadas, bem como "oi," "aqui," "aqui ó," entre outras.

Além das expressões citadas anteriormente, outras ofereciam "vantagens" ao consumidor, sobretudo nos pregões de produtos que custavam mais de um real, com a intenção de levar o o consumidor a pensar que realmente "valia a pena" comprar produtos que eram "da onda e da moda," produtos "bacanas a preço de banana."

Expressões de "vantagem" também vinham acompanhadas de alusões à época vivida ou à especialidade do produto. Não é qualquer compra, é uma compra para "comemorar o Natal e o Ano Novo"; não é qualquer caneta, é a caneta da novela "Celebridade" <sup>25</sup>; não é qualquer doce, é um "...gostoso passatempo da viagem, alegria das crianças..."; não é uma bebida qualquer, é "o gelado," não é qualquer pamonha, ela "tá fumaçando."

O uso de palavras de "aproximação" e expressões que oferecem vantagens ao consumidor, revelam a "competência comunicativa" do vendedor (Bauman, 1977), que precisa perceber a hora certa de lançá-las.

---

23 Algumas "fórmulas especiais" foram citadas anteriormente. Trata-se de fórmulas endereçadas ao comprador potencial, tais como, s como "vem já pra cá"; "é só escolher" – fórmulas que aproximam o comprador.

24 A expressão "ai" era, na maioria das vezes, modificada para "aê."

25 Novela da TV Globo à época da coleta do pregão.

## Considerações finais

*Quando chegam os bondes que fazem a volta pelo largo, cheios de passageiros, de cortinas (...) vê-se como uma nuvem de gafanhotos, a revoada trefega e assanhada dos moleques vendedores de biscoitos e de balas.*

*- Balas! Quer balas? Hortelã, chocolate, baunilha e coco!*

*- Biscoitos, Sinhá.*

*- São seis por um tostão!*

*- Baleeeei...ro! Queimada e ovo!*

*Notável agilidade, a desses molecotes de 12 a 16 anos, gymnastas consumados, equilibristas perfeitos, herdeiros da ligeireza acrobática do capoeira colonial, precursores, na destreza e no desembaraço, do jogador de foot-ball de agora (...) Saltam como se fossem bolas de borracha, pulando de um para outro carro, até quando elles estão em acelerado movimento, sem deixar cair a bandeja dos rebuçados<sup>26</sup> que vendem, equilibrada na palma da mão (...) Quando servem o freguez, trepados pelos estribos, balas ou biscoitos, soltam as mãos do balaustre, e, assim contam mercadoria, fazem o troco, o vehiculo sacolejando, vezes torcendo por curvas fortes, sem cair, sem vacillar...*

*- Baaala, freguez... Baleeeeiro! (Edmundo 1938, 143-144)*

A cena descrita por Edmundo revela a presença dos pregões no cotidiano carioca, auxiliando-nos a vislumbrar a “paisagem sonora” urbana do início do século XX no Rio de Janeiro.

Atualmente, quem utiliza transporte público no Rio de Janeiro, pode constatar a presença deste tipo de pregão e de vendedor dentro dos coletivos. São vendedores também equilibristas e acrobatas que ca-

26 Rebuçado é um tipo doce feito com calda de açúcar endurecida. Guloseima vendida embrulhada em papel. [Termo corrente em Portugal. - n. do editor]

minham no ônibus em movimento, "contam mercadoria," "fazem troco," tal como o baleiro trazido por Edmundo. São vendedores de canetas, de balas e outros utensílios úteis ao viajante.<sup>27</sup>

Na pesquisa realizada, verificamos que os pregões fazem parte das músicas que escutamos cotidianamente, há muitos séculos, e que vêm fazendo parte de nossa escuta da "paisagem sonora" (Schafer 2001).

Edmundo relata sua própria escuta da "paisagem sonora" carioca: descreve vendedores ambulantes; registra a letra dos pregões, suas características e a repetição e prolongamento de vogais; examina o sotaque do vendedor, o que, de certa forma, nos remete à sonoridade do pregão.

O cronista nos faz refletir que, em um "mundo esmigalhado pelo abuso da escrita" (Zumthor 1997, 194), as músicas que sobrevivem da "boca ao ouvido" ainda permanecem inaudíveis aos pesquisadores.

Procuramos questionar o porquê da rareza de estudos sobre pregões do ponto de vista musicológico, já que sua presença no cotidiano de homens e mulheres se revela de forma intensa. Essas reflexões acompanharam todo o trajeto da pesquisa. Neste sentido, pudemos compreender a complexidade de se tratar o tema a partir do ponto de vista musical: os pregões se constituem em meio a deslizamentos, ora escorregando para o dito, ora deixando-se envolver pelo cantado ou pelo grito.

A descrição de Langer sobre a "toada" auxiliou-nos a compreender a formação do pregão. Para Langer, a toada é "uma forma musical (...) que começa com um texto, mas toma dele principalmente o padrão de acentos métricos para estruturar uma melodia simples, autônoma (...)" (Langer 1953, 161).

O pregão parte, justamente, da musicalidade das palavras, da intensidade coincidente entre seus acentos métricos e o tempo forte da

27 Para mais informações ver Janice Caiafa, *Jornadas Urbanas – exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002).

música que o vendedor cria. Como relembra Tinhorão (1976), o vendedor explora as sonoridades das palavras (nome do produto, preço, sabores do produto) e, por meio da voz, vai experimentando formas variadas de entoar a palavra ou cantar o que deseja vender.

Ao explorarem a sonoridade das palavras, os vendedores procuram realizar perfeitamente a combinação entre os acentos das palavras e a intensidade sonora, revelando sua capacidade de incorporar com sabedoria "as inflexões entoativas da fala cotidiana" (Tatit 2004, 74). Raramente, notamos transposição de uma acento tônico nos pregões, ou seja, raramente o pregoeiro deixou de fazer coincidir o acento tônico da palavra com o acento musical. Ainda, com Tatit (2004), encontramos explicações para a terminação da maioria dos pregões em "tonemas ascendentes."

Procuramos, também, ressaltar a importância da reiterabilidade e das "incessantes variações re-criadoras," traduzidas no conceito de "movência." Percebemos que, na oralidade, "uma reprise é sempre possível; de fato, é excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma" (Zumthor 1997, 257).

Destacamos a importância do público e da tradição na formação do pregão, traduzida no que Bauman denomina "qualidade emergente da performance." Compreendemos, assim, que a mistura entre estruturas antigas e novas são frequentes, numa constante "adaptação do texto ao ouvinte" (Zumthor 1997, 246).

Com Schafer, pudemos compreender melhor o caso dos amoladores de Brasília: ao mencionar os pregões que circulavam pelas ruas europeias antes da Revolução Industrial, Schafer nos relata que "cada ambulante tinha um grito cheio de incontáveis artifícios. Mais que as palavras, o motivo musical e a inflexão da voz, no comércio, eram passados de pai para filho e sugeriam, a quarteirões de distância, a profissão do cantor" (Schafer 2001, 100).

Em suas performances, os amoladores revelaram o "apelo à tradição," as camadas sobre as quais um pregão se constrói. Os amoladores revelaram que uma certa forma de apreço é aprendida e transmitida de uma geração à outra. Verificamos que todos eles utilizavam uma gaita; quase todos utilizavam a expressão "olha aê"; todos anunciavam o produto a ser amolado sem referência a preços. Porém, cada amolador dava seu "toque" singular ao pregão. Pudemos notar uma certa seletividade entre o antigo e o novo, entre o que o pai utilizava e o que não foi utilizado pelos filhos; o que foi copiado do pregão aprendido e o que dele foi retirado; o que foi modificado devido ao "auditório" e o que foi mantido por causa dele.

Segundo Zumthor: "Aquilo que transmite a voz, à medida que se encadeiam as palavras, existe na memória do executante como um todo" (Zumthor 1997, 238). É a partir desse todo que se elabora a performance, de onde o vendedor vai selecionar, reunir "lembranças de outras performances" (Ibid., 239), inventar coisas novas, repetir padrões. É nesse entrelaçamento entre o novo e o velho que os pregões se constituem, fazendo parte de nossas histórias e de nossas escutas cotidianas até os dias atuais. Ignorá-los seria tapar os ouvidos como o músico enfurecido retratado por Horgarth.

É preciso "alargar," portanto, a escuta para temas que provêm da oralidade, tentando compreender, na prática, o que Schafer propôs quando cunhou a expressão "paisagem sonora." Ao incorporamos este conceito em nossa experiência, o campo musical se alarga e é remarcado em suas fronteiras, não se limitando a concepções de música simplificadoras.

Por discordar de uma postura epistemológica que desvaloriza temas que não seguem os "princípios epistemológicos" e as "regras metodológicas" da chamada "primeira ruptura epistemológica" (Santos, 1993), reafirmamos a importância da visibilidade dessas práticas "quase invisíveis e inaudíveis" aos olhos e ouvidos acadêmicos, ques-

tionando, a partir das colocações de Nattiez (2002), que critérios têm permeado a escolha de temas a serem investigados na musicologia.

Os pregões foram nossa "primeira forma – oral – de publicidade" (Massin 1993, 25). Sua importância é inegável: eles fazem parte de nossa formação como ouvintes do mundo da música e das músicas do mundo. Assim, parafraseando o escritor Saramago, que nos fala sobre o sentido da visão em seu precioso "Ensaio sobre a Cegueira," finalizamos lembrando a importância da escuta atenta: "se podes ouvir, escuta. Se podes escutar, repara."<sup>28</sup>

Ao escutarmos pregões, "reparemos" em sua riqueza e em seus trajetos diários "da boca aos ouvidos," não os deixando esquecidos em meio à nossa surdez cotidiana. "Reparemos," portanto, nos pregões que invadem nossos ouvidos, que, como Schafer afirmou certa vez, não possuem pálpebras.

## Referências

Assano, Christiane Reis Dias V. "Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói." Tese de doutorado (UNIRIO), 2007.

Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press, 1977.

Caiafa, Janice. *Jornadas Urbanas – exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

Cotrim, Márcio. "O Berço da Palavra." *Correio Braziliense*, Dezembro 18, 2005.

Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Vol.1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

Fournel, Victor. *Les cris de Paris – types et physionomies d'autrefois*. Paris: Les Éditions de Paris, 2003.

Langer, Susanne K. "O princípio de assimilação." In *Sentimento e Forma*. 155-175. São Paulo: Perspectiva, 1953.

---

28 "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara." José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (São Paulo: Cia das Letras, 1995).

Massin. *Les cris de la ville: commerces ambulants et petits métiers de la rue*. Paris: Albin Michel, 1993.

Nattiez, Jean-Jacques. "Som/ruído." In *Enciclopédia Einaudi*. vol.3, 212-228. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

Queiroz, José Álvaro Lemos de. "Pregões: os sons dos mercadores." Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação da Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001.

Santos, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 3 ed. Porto: Afrontamento, 1993.

Saramago, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

Schafer, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

Scholes, Percy A. "Street Cries" In *The Oxford Companion to Music*. Editado por John Owen Ward, 986-990. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Tinhorão, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm das ruas*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ Ltda, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.