



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE MEDICINA DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**SAÚDE, AMBIENTE E TRABALHO**



**AS CONDIÇÕES DE TRABALHO DAS**  
**PERCUSSIONISTAS DA BANDA DIDÁ**

**Camila Lessa de Almeida**

**Dissertação de Mestrado**

**Salvador (Bahia), 2013**

A447 Almeida, Camila Lessa de  
As condições de trabalho das percussionistas da Banda Didá  
/ Camila Lessa de Almeida – Salvador, 2013.  
176f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Martins Carvalho

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Medicina da Bahia, 2013.

1. Ruído. 2. Carnaval. 3. Músico. 4. Percussionista. 5.  
Saúde. I. Carvalho, Fernando Martins. II. Universidade Federal  
da Bahia. III. Título.

CDU **616.28-008.14**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE MEDICINA DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**SAÚDE, AMBIENTE E TRABALHO**



**AS CONDIÇÕES DE TRABALHO DAS**  
**PERCUSSIONISTAS DA BANDA DIDÁ**

**Camila Lessa de Almeida**

**Professor orientador: Fernando Martins Carvalho**

Dissertação apresentada ao Colegiado do Curso de Pós-graduação em Saúde, Ambiente e Trabalho da Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Saúde, Ambiente e Trabalho.

Salvador (Bahia), 2013.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Professor Dr. Fernando Martins Carvalho, Professor Titular da Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia/PPGSAT/UFBA.

---

Professor Dr. Ronaldo Ribeiro Jacobina, Professor Associado da Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia/PPGSAT/UFBA.

---

Professor Dr. Carlito Lopes Nascimento Sobrinho, Prof. Titular Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia.

“A revolução humana de uma única pessoa irá um dia impulsionar a mudança total do destino de um país e, além disso, será capaz de transformar o destino de toda a humanidade.”

Daisaku Ikeda

Dedico este trabalho à minha família e ao meu amor em agradecimento aos cuidados, apoio e paciência incondicionais durante minha jornada no mestrado.

## AGRADECIMENTOS

- ✓ À Diretoria da ONG Didá, pela permissão da realização deste estudo.
- ✓ Às meninas da Banda Didá, por terem me acolhido como aluna e colega e pela colaboração de forma prestativa para esta pesquisa.
- ✓ À gerência da Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município – Sucom, por ter autorizado e disponibilizado o uso do decibelímetro do Órgão durante o Carnaval e aos fiscais da Sucom que realizaram as medições de ruído, pelo auxílio e presteza.
- ✓ À Clínica do Trabalho Ambiental (CT Ambiental), por ter realizado medição de ruído no ensaio de rua.
- ✓ Ao meu orientador Fernando Martins Carvalho, pelo apoio, incentivos, direcionamento e orientação.
- ✓ Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Saúde, Ambiente e Trabalho, pelos esclarecimentos, ensinamentos e orientações.
- ✓ Aos colegas da turma MSAT 2011, pela preciosa companhia e incentivos mútuos.
- ✓ À Solange Xavier, pela ajuda, companheirismo e disposição para ouvir e incentivar.
- ✓ À Inha (Marivalda Umbelino França Pereira), pela constante disposição em ajudar e preocupação com o bem estar da turma.

## SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS.....	10
LISTA DE FIGURAS.....	11
LISTA DE TABELAS.....	12
I. RESUMO.....	13
SUMMARY.....	14
II. INTRODUÇÃO.....	15
III. REVISÃO DA LITERATURA.....	17
1. O som.....	17
2. A audição humana.....	20
3. Consequências auditivas da exposição ao ruído.....	22
4. Legislação sobre ruído.....	28
5. Equipamento de Proteção Individual.....	35
6. O Carnaval.....	37
6.1. O Carnaval da Bahia: do entrudo aos potentes trios elétricos.....	37
6.2. O ruído ocupacional no Carnaval baiano.....	43
IV. OBJETIVOS.....	48
V. MATERIAL E MÉTODOS.....	48
1. Características do grupo de estudo.....	48
2. Métodos qualitativos - Observação participante.....	49
3. Métodos quantitativos - Avaliação dos níveis de pressão sonora.....	50
4. Aspectos éticos.....	53
VI. RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	54
1. A história da formação da Banda Percussiva Feminina Didá.....	54
2. Questões sociais e femininas no cotidiano da Banda Didá.....	60
3. Os instrumentos.....	63
4. Aspectos ergonômicos.....	66
4.1. Ergonomia segundo entendimento das integrantes da Banda Didá.....	66
4.2. Discussão.....	69



5. O desfile da Banda Didá no Carnaval.....	71
6. Avaliação quantitativa – Carnaval e ensaio de rua .....	77
6.1. Resultados .....	77
6.2. Discussão .....	78
7. Avaliação qualitativa .....	84
7.1. Aspectos da observação participante .....	84
7.2. Ruído: risco natural.....	86
7.3. Festa: ‘tá’ liberado o som.....	89
7.4. Música ou barulho? .....	96
7.5. Som como imposição de respeito e delimitação de território .....	99
VII. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	104
VIII. REFERÊNCIAS.....	106
IX. ANEXOS .....	116
1. Parecer de aprovação do CEP. ....	117
2 . Principais apresentações da Banda Didá.....	118
3. Capítulo de livro submetido para publicação: "O Ruído no Carnaval da Bahia: Aspectos de Saúde Ambiental e Ocupacional". .....	120
4. Entrevistas.....	137

## **LISTA DE SIGLAS**

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

ACGIH – *American Conference of Industrial Hygienists*

dB(A) – decibéis no circuito de compensação “A”

DME – doenças muscoesqueléticas

EIV – Estudo de Impacto de Vizinhança

EPI – Equipamento de Proteção Individual

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LT – Limite de Tolerância

MTE – Ministério do Trabalho e Emprego

MTLA – Mudança Temporária do Limiar de Audição

NHO – Norma de Higiene Ocupacional

NPS – Nível de Pressão Sonora

NR – Norma Regulamentadora

ONG – Organização Não Governamental

PAIR – Perda Auditiva Induzida por Ruído

PAIRO – Perda Auditiva Induzida por Ruído Ocupacional

PCA – Programa de Conservação Auditiva

PCMSO – Programa de Controle Médico de Saúde Ocupacional

PMS – Prefeitura Municipal de Salvador

PPRA – Programa de Prevenção de Riscos Ambientais

SUCOM – Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município

TTS – *Temporary Threshold Shift*

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Propagação da onda sonora

Figura 2: Audição humana.

Figura 3: Transmissão do som no ouvido humano.

Figura 4: Capa da revista Veja de Março de 1987.

Figura 5: Decibelímetro utilizado na medição no Carnaval. Acervo pessoal, 2012.

Figura 6: Aferição realizada pelo técnico da Sucom. Acervo pessoal, 2012.

Figura 7: Símbolo da Didá.

Figura 8: Capa do disco da Banda Didá - imagem da escrava Anastácia.

Figura 9: Didá em desenho animado no vídeo clipe da música “A Luz de Tieta”.

Figura 10: Organização da Banda Didá.

Figura 11: Uso do instrumento na cintura afixado com o talabarte – apresentações de curta duração.

Figura 12: Instrumento apoiado no chão com suportes – apresentações de longa duração.

Figura 13: Afixação incorreta do talabarte – linha da cintura

Figura 14: Forma correta de utilização do talabarte – na linha do quadril.

Figura 15: Joelheira-caneleira adaptada para proteção dos membros inferiores

Figura 16: Circuito Osmar.

Figura 17: Bloco Didá.

Figura 18: Ala de Percussão.

Figura 19: Ala de dança.

Figura 20: Ala das Baianas.

Figura 21: Banda Didá no Carnaval – percussão em cima do trio elétrico.

Figura 22: Banda Didá no Carnaval.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Fontes de emissão sonora.

Tabela 2 – Quadro do Anexo 1 da NR-15.

Tabela 3 – Tempo máximo diário de exposição permissível em função do nível de ruído pela NHO-01.

Tabela 4 – Avaliação do ruído no Carnaval de Salvador.

Tabela 5 – Resultado da avaliação no Carnaval.

Tabela 6 – Resultado da avaliação no ensaio de rua.

Tabela 7 – Tempos máximos de exposição permitidos para os valores mínimo e máximo, 96,4dB(A) e 111,1dB(A) respectivamente, medidos durante o Carnaval.

Tabela 8 – Tempos máximos de exposição permitidos para os valores mínimo e máximo, 108,5 dB(A) e 115,2 dB(A) respectivamente, medidos durante o ensaio de rua.

Tabela 9 – Reclamações sobre ruído na Sucom em 2011.

## I. RESUMO

O grande sucesso da música baiana, a partir dos anos 80, alavancou setores ligados ao turismo, cultura e economia. O Carnaval baiano e os ensaios das bandas de *Axé Music* são conhecidos em todo Brasil e no exterior, com sua musicalidade, danças e coreografias singulares. O Carnaval tornou-se a maior festa de rua do mundo, arrastando aproximadamente 2 milhões de foliões atrás dos trios elétricos pelos circuitos da festa em Salvador. Por outro lado, a potencialização do som dos trios elétricos, associado às questões culturais, tornaram os festejos potencialmente causadores de risco à audição de seus participantes, sobretudo dos músicos. Este estudo avalia a exposição ocupacional ao ruído das percussionistas da Banda Percussiva Feminina Didá, formada exclusivamente por mulheres e descreve sucintamente as condições de trabalho das musicistas, inclusive os aspectos ergonômicos, considerando a existência de fatores culturais que contribuem para a exposição. A avaliação quantitativa no Carnaval envolveu 85 percussionistas e, no ensaio de rua, 22 percussionistas. Os valores aferidos nas avaliações quantitativas de ruído no ensaio de rua e Carnaval variaram entre 96,4 dB(A) e 115,2 dB(A), tendo sido registrado picos de 130 dB(A) e 148,5 dB(A). Segundo Decreto Municipal específico para festas populares, o limite máximo para trios elétricos é de 110 dB(A) (decibéis), sem delimitação de tempo de exposição, sendo mais permissivo em relação à Norma Regulamentadora nº 15 do Ministério do Trabalho e Emprego. O ruído produzido nos ensaios e no Carnaval expõe as musicistas da Banda Didá ao risco de prejuízos à saúde e à qualidade de vida.

**Palavras-chave:** 1. Ruído; 2. Carnaval; 3. Músico; 4. Avaliação de ruído; 5. Percussionista; 6. Perda Auditiva Induzida por Ruído.

## SUMMARY

The great success of Bahia music, from the 80s, leveraged sectors linked to tourism, culture and economy. Bahia's Carnival and rehearsals of Axé Music are known all over Brazil and abroad, with their singular musicality, dance and choreographies. Carnival has become the biggest street party in the world, trailing about 2 million revelers behind the electric trios by the party circuits in Salvador. Moreover, the enhancement of the electric trios sound, coupled with cultural issues, turned the festivities potentially risky to hearing of its participants, especially the musicians. This study assessed the occupational exposure to noise of percussionists of *Banda Percussiva Feminina Didá*, formed exclusively by women, as well as briefly describes the working conditions of musicians, including ergonomic aspects, considering the existence of cultural factors that contribute to exposure. Quantitative evaluation involved 85 percussionists during Carnival and 22 percussionists during rehearsal. The values measured in quantitative assessments of noise during rehearsal and Carnival ranged between 96.4 dB (A) and 115.2 dB (A), having recorded peaks of 130 dB (A) and 148,5 dB(A). According to Municipal Decree specific to festivals, the ceiling for electric trios is 110 dB (A) (decibels), without boundaries of time exposure, being more permissive regarding Norm 15 of Ministry of Labour and Employment. The noise Carnival and rehearsals exposes Band Didá musicians to risk of damage health and quality of life.

**Key words:** 1. Noise; 2. Carnival; 3. Musician; 4. Noise evaluation; 5. Percussionist; 6. Noise-Induced Hearing Loss.

## II. INTRODUÇÃO

A música está presente na vida diária das pessoas, desde a mais remota antiguidade. Enquanto atributo da estética humana, a música assume a função de auxiliar a comunicação entre os indivíduos, bem como a externalização das suas manifestações artísticas e culturais. É justamente a partir desse atributo estético que, muitas das vezes, a racionalidade humana, ao exercitar o ato da escuta, é capaz de associar fatos e acontecimentos importantes das nossas vidas ou, até mesmo, fazer vir à tona uma série de transtornos até então encobertos pelo nosso subconsciente. Não é à toa que a musicoterapia é uma especialidade clínica que, dia após dia, vem ganhando notoriedade na literatura médica.

A música enquanto atributo cultural auxilia aos povos a transmitir suas crenças, valores e sentimentos de alegria e tristeza ao longo de gerações. Isso se dá a partir do exercício dos ritmos, melodias, harmonias, bem como da confecção de aparatos instrumentais e tecnológicos que traduzem estilos de vida, identidades e sentimentos de pertencimento. Apesar de a música constituir uma das formas mais importantes de expressão cultural, há poucos estudos sobre o assunto no Brasil, principalmente se comparados às outras formas de arte.

Após a projeção da *Axé Music* nos anos 80, o movimento musical baiano profissionalizou-se cada vez mais, ao longo dos anos e hoje representa uma grande indústria do turismo e entretenimento. A música tornou-se importante forma de expressão da "identidade baiana", difundida a partir de Dorival Caymmi. A reafricanização do Carnaval e do movimento musical baiano também representou fato marcante, ressurgindo os Afoxés, cuja formação era de jovens “negromestiços” que ostentavam nomes africanos, trancinhas, vestimenta africana e repertório iorubano (RISÉRIO, 2004).

O grande sucesso da musicalidade baiana atual, por outro lado, também proporcionou aspectos negativos, dentre eles, o exagero no volume do som e conseqüente exposição a elevados níveis de pressão sonora. No Carnaval, o problema parece se agravar, visto que os investimentos na potencialização do som dos trios elétricos tornaram a festa potencialmente causadora de risco à audição de seus participantes. Dentre estes, os profissionais da festa carnavalesca,

especialmente os músicos, expõem-se de sobremaneira a níveis sonoros elevados, considerando-se que participam do festejo nos seis dias de folia, durante muitas horas.

Alguns poucos estudos foram realizados sobre a exposição ocupacional de músicos ao som do trio elétrico (RUSSO et al., 1995; CALDAS et al., 1997; MIRANDA & DIAS, 1998), no entanto, o problema persiste, ensejando a necessidade de continuidade da discussão sobre o tema.

*“É curioso observar como, sendo a música popular brasileira uma das mais bem realizadas formas de expressão artística de nossa gente, a que mais maciçamente atinge, a que melhor revela nossa sensibilidade poliforme, ou, nas palavras de Mario de Andrade em Ensaio sobre música brasileira, ‘... a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora’, mereça tão pouca atenção de pesquisadores universitários.” (GÓES, 1982, p.12)*

*“... produziu-se em torno dessa alegria barulhenta uma espécie de silêncio intelectual que poucos têm se esforçado em romper. Os historiadores brasileiros, por exemplo: não deixa de ser impressionante que um tema tantas vezes associado à própria identidade nacional tenha permanecido quase intocado diante da hesitação em tomá-lo como um problema histórico relevante, mesmo constituindo já há algum tempo um ponto decisivo na produção internacional na área da chamada história cultural.” (CUNHA, 2001, p.14)*

O presente estudo visa avaliar a exposição ao ruído da Banda Percussiva Feminina Didá, constituída por percussionistas exclusivamente do sexo feminino desde a sua formação em 1993, tendo em consideração o destacado espaço da percussão na música baiana. Esta pesquisa também busca descrever de forma sucinta as condições de trabalho das musicistas, com atenção especial para os riscos ao aparelho auditivo, considerando-se também a existência de fatores culturais que contribuem para a exposição ao ruído.



### III. REVISÃO DA LITERATURA

#### 1. O som

O som é a perturbação de meio elástico, o qual pode ser sólido, líquido ou gasoso, transmitido como forma de energia que se propaga por uma série de compressões e refrações do meio, a partir da fonte sonora. São exemplos de vibrações sonoras o som emitido pelas cordas de um violão, máquinas rotativas, pássaros cantando, avião, diapasão<sup>1</sup>, ondas do mar, dentre outros. (GERGES, 2000; MAIA, 2002; MENDES, 2007).

A onda sonora varia com movimento regular do tipo senoidal, ou seja, assemelha-se ao gráfico da função seno, repetindo-se em intervalos fixos. As propriedades básicas da onda sonora são: o período (T), a frequência (f) e o comprimento de onda ( $\lambda$ ). O período é o tempo (T), em segundos, necessário para uma variação completa da pressão sonora (ciclo). A frequência (f) é o número de oscilações (ciclos) em um dado intervalo de tempo (segundo), expresso na unidade Hertz (Hz), ou seja, número de ciclos por segundo (cps). Por exemplo, 60 Hertz quer dizer 60 ciclos por segundo. O comprimento de onda ( $\lambda$ ) é a distância percorrida pela onda durante um ciclo completo. A velocidade do som (c) é dada pela equação  $c = f \times \lambda$ , sendo f = frequência em Hz e  $\lambda$  = o comprimento de onda em metros. (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; MAIA, 2002; MENDES, 2007).

A audição humana capta frequências de 20 Hz (pressão atmosférica de  $2 \times 10^{-5}$  N/m<sup>2</sup>), valor do limiar da audibilidade a 0 dB(A), até 20.000 Hz (pressão atmosférica de 200 N/m<sup>2</sup>), valor do limiar da dor a 140 dB(A). Os infrassons encontram-se em faixas abaixo de 20 Hz e os ultrassons compreendem as faixas acima de 20.000 Hz. Os sons graves encontram-se entre as faixas de 20 a 200 Hz. Os sons médios estão entre 200 e 2.000 Hz. Por fim, os sons agudos

---

<sup>1</sup> Instrumento metálico em forma de forquilha que emite tom puro contínuo e serve para afinar instrumentos musicais e vozes.

apresentam-se entre 2.000 e 20.000 Hz. (MAIA, 2002; MENDES, 2007; BREVIGLIERO et al., 2011).

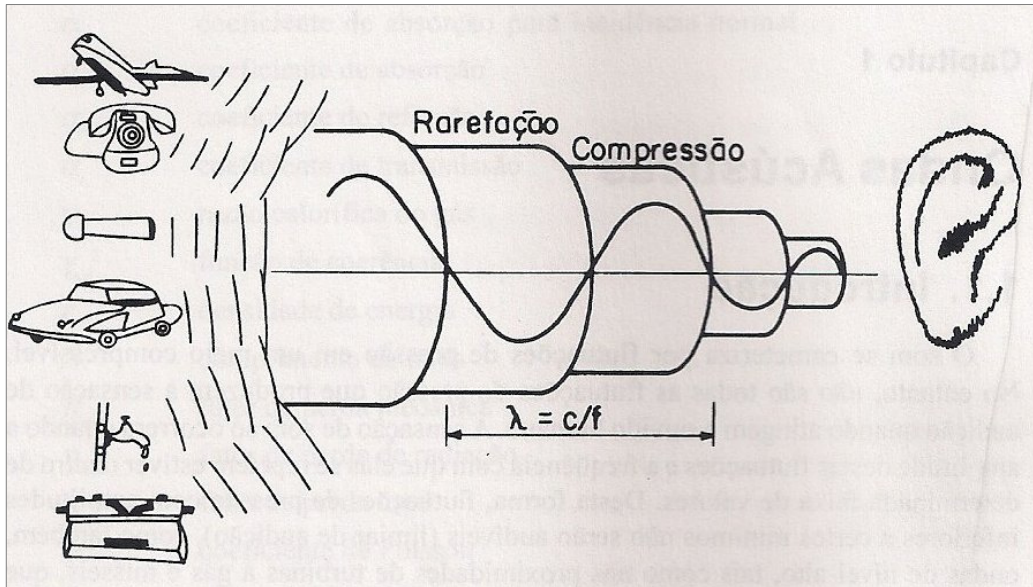


Figura 1: Propagação da onda sonora

Fonte: GERGES, 2000.

Devido à grande variação da faixa audível da pressão sonora ( $2 \times 10^{-5} \text{ N/m}^2$  a  $200 \text{ N/m}^2$ ), seria muito difícil utilizar a escala linear, por isso utiliza-se a escala logarítmica. Além disso, a resposta da orelha humana é proporcional ao logaritmo de estímulo, visto que o valor de 1 dB é a menor variação percebida, o que corrobora com o uso da escala logarítmica. A unidade logarítmica é o decibel (um décimo da unidade Bel), representada com o símbolo dB. (GERGES, 2000; MENDES, 2007; SALIBA, 2011).

O nível de pressão sonora é expresso pela equação  $L = 10 \log ( P^2/P_0^2 )$ , onde  $P_0$  é a pressão sonora de referência que corresponde ao limiar de audibilidade ( $2 \times 10^{-5} \text{ N/m}^2$ ) e  $P$  é a raiz média quadrática (rms) das variações dos valores instantâneos de pressão sonora, dada pela fórmula  $\text{rms} = \sqrt{(P_1^2 + P_2^2 + P_3^2 \dots P_n^2)} / \sqrt{n}$ . Substituindo-se  $P_0$  por  $2 \times 10^{-5} \text{ N/m}^2$ , tem-se que  $L = 20 \log P + 94$  (SALIBA, 2011). Na tabela 1 estão elencados alguns exemplos de fontes ruidosas e os níveis de pressão sonora por elas produzidos.

Tabela 1 – Fontes de emissão sonora.

Pressão sonora N/m <sup>2</sup>	Nível de pressão sonora (dB)	Exemplos de Fontes Emissoras
	180	-
	170	Avião a jato com turbina
	160	Avião a jato
	150	Navio acionado por hélice
200	140	Navio a turbo propulsão
	130	Orquestra Sirene de alarme público (a 2 metros de distância)
20	120	Mecânicas Martelo pneumático
	110	Piano Serra fita (para madeira ou metais a 1 metro de distância)
2	100	Rádio em alto volume, grito
	90	Automóvel
0,2	80	Escritório barulhento
	70	Carro de passageiros 80km/h (a 15 metros de distância)
0,02	60	Nível habitual de conversação (a 1 metro de distância)
	50	Restaurante tranquilo
0,002	40	Local residencial tranquilo
	30	Murmúrio ou cochicho
0,0002	20	Tique-taque do relógio
	10	Deserto ou região polar sem vento
0,00002	0	Nível de Referência do Limiar

Fonte: adaptação SANTOS et al., 1999; MAIA, 2002; SALIBA, 2011.

## 2. A audição humana

O ouvido humano é um órgão muito sensível e complexo, responsável pela captação das vibrações sonoras. É responsável também pelo equilíbrio estático e dinâmico do corpo humano. Divide-se em três partes: ouvido externo, ouvido médio e ouvido interno.

O ouvido externo é composto pelo pavilhão, conduto auditivo e membrana timpânica. O pavilhão tem a função de concentrar o som e transmiti-lo ao tímpano, além de contribuir para uma localização do som mais precisa. O conduto auditivo é um canal cilíndrico que conduz as ondas sonoras até a membrana timpânica, possui pelos e glândulas produtoras de cera, que servem para proteger o tímpano. A membrana timpânica é uma fibra flexível e côncava que separa o ouvido externo do ouvido médio e tem a função de transferir a energia proveniente das ondas sonoras para os ossículos do ouvido médio (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; SALIBA, 2011).

O ouvido médio é uma cavidade com volume entre 1 a 2 cm<sup>3</sup>, de formato circular, côncavo e transparente. Possui três ossículos – Martelo, Bigorna e Estribo – que servem para amplificar e conduzir o som ao ouvido interno. O Martelo possui uma extremidade ligada ao Tímpano e a outra se articula com a Bigorna, a qual, por sua vez, está ligada ao Estribo. A base do Estribo está ligada a uma membrana do ouvido interno denominada Cóclea, localizada na Janela Oval. O conjunto ossicular do ouvido médio tem grande importância na amplificação do som, visto que atua na compensação da diferença de impedância<sup>2</sup> sonora entre os meios de transmissão aéreo, ósseo e líquido. A transmissão do som pelo meio líquido é bastante ineficiente, portanto a atuação dos ossículos aumenta em 22 vezes a pressão sobre o líquido da cóclea (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; SALIBA, 2011).

O ouvido médio regula a passagem de sons intensos, os quais poderiam lesar a estrutura interna da audição em função de sua elevada intensidade. A reação de proteção, chamada de reflexo estapediano ou reflexo acústico, ocorre quando o músculo tensor do Tímpano se contrai, tracionando o cabo do Martelo para dentro da cavidade do ouvido médio, ao mesmo tempo em que o músculo estapédio se contrai e força a platina do Estribo para fora da Janela Oval. Dessa

---

<sup>2</sup> Segundo o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, do Ministério da Educação e Cultura, significa “o mesmo que resistência aparente”.

forma, as duas contrações simultâneas provocam uma rigidez do sistema, restringindo a movimentação da cadeia ossicular, o que, conseqüentemente, reduz a transmissão da onda sonora, sobretudo nas baixas frequências (abaixo de 1000 Hz) e com curto período de duração (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; SALIBA, 2011).

O ouvido interno é composto por três componentes: Vestíbulo, Canais Semicirculares e Cóclea. O Vestíbulo é responsável pelo equilíbrio e se comunica pela parte central com os Canais Semicirculares. Cada ouvido possui três Canais Semicirculares, os quais também têm a função de promover o equilíbrio do corpo humano. A Cóclea é responsável por captar as vibrações transmitidas pelo Tímpano e pelos ossículos do ouvido médio. É formada por três canais em forma de caracol, denominados escala vestibular, média e timpânica, sendo que as escalas vestibular e timpânica são preenchidas por um líquido denominado perilinfa e a membrana média contém um líquido denominado endolinfa, rico em potássio, o qual mantém a integridade das células ciliadas (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; SALIBA, 2011).

As células ciliares sensoriais estão localizadas no Órgão de Corti, situado na membrana basilar, que separa as escalas média e timpânica. As células ciliares internas são responsáveis pela captação e transmissão do estímulo auditivo ao sistema nervoso central por meio de impulsos eletroquímicos.

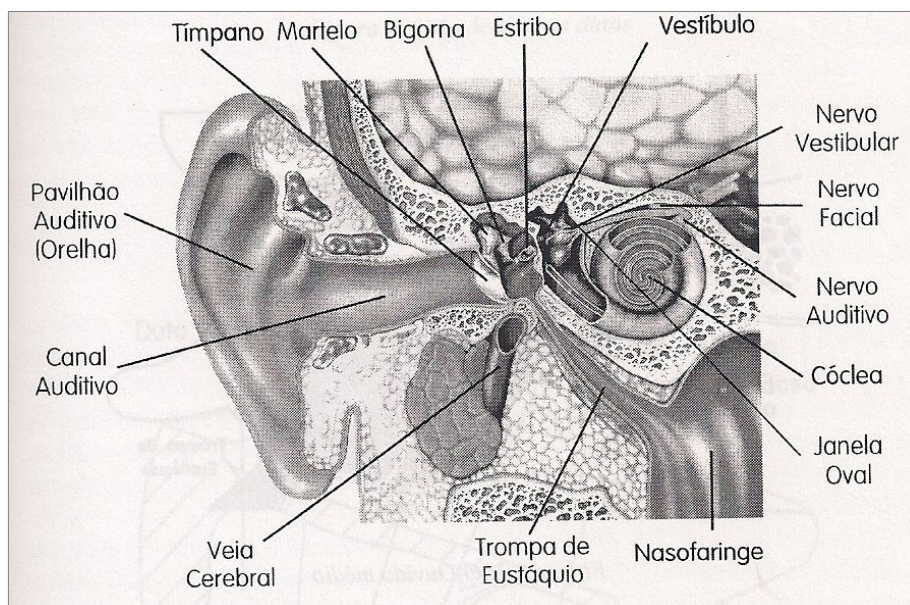


Figura 2: Audição humana.

Fonte: GERGES, 2000.

A transmissão do som ocorre da seguinte forma: o pavilhão auditivo capta as ondas sonoras e as encaminha para o Tímpano, que transforma as vibrações sonoras em vibrações mecânicas, as quais movimentam os ossículos do ouvido médio; estes, por sua vez, transmitem a vibração à Cóclea, onde o meio de transmissão é líquido, para, em seguida, ocorrer transformação da pressão hidráulica em impulsos eletroquímicos no Órgão de Corti, que são transmitidos ao cérebro por meio do nervo acústico (BREVIGLIERO et al., 2011). O esquema a seguir apresenta de forma simplificada a transmissão do som no ouvido humano.

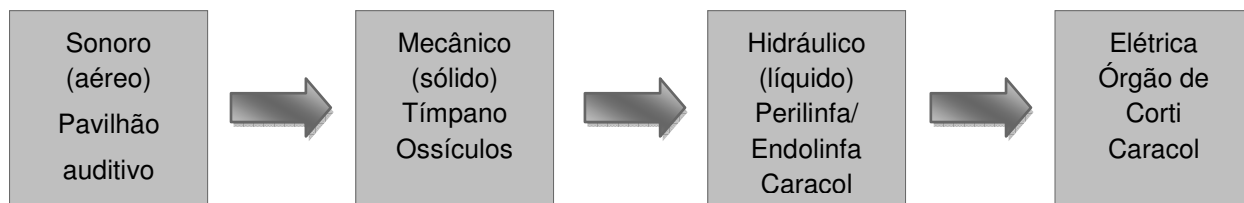


Figura 3: Transmissão do som no ouvido humano.

Fonte: BREVIGLIERO et al., 2011.

### 3. Consequências auditivas da exposição ao ruído

A saúde do trabalhador tem sido objeto de estudo pelos pesquisadores da área de segurança e medicina do trabalho em todo o mundo. A preocupação com os agravos à saúde dos trabalhadores intensificou-se com a Revolução Industrial, no século XIX, quando o processo de industrialização dos meios de produção causou profundas mudanças no ambiente de trabalho, expondo os trabalhadores a riscos, longas jornadas de trabalho e condições de trabalho insalubres. Entretanto, os problemas ocupacionais são conhecidos há muitos anos, visto que o primeiro tratado completo sobre as doenças dos trabalhadores foi feito no ano de 1700, pelo médico italiano Bernardino Ramazzini<sup>3</sup>, com a publicação de seu livro “De Morbis Artificum Diatriba” (MENDES, 2007).

---

<sup>3</sup> Bernardino Ramazzini é considerado o pai da Medicina do Trabalho por ter desenvolvido os primeiros estudos sobre as doenças ocupacionais.

Ramazzini (1999), em sua obra de 1700, descreveu o ruído como risco ocupacional. Estudou as doenças dos Bronzistas, trabalhadores que moldavam o bronze para a fabricação de vasilhames, concluindo que o ruído no ambiente laboral, produzido pelas marteladas no bronze, era extremamente danoso à audição e relatou a perda auditiva em alguns trabalhadores, sobretudo naqueles que permaneceram por muitos anos na profissão.

*“Primeiramente, pois, o contínuo ruído danifica o ouvido, e depois toda a cabeça; tornam-se um pouco surdos e, se envelhecem no mister, ficam completamente surdos, porque o tímpano do ouvido perde sua tensão natural com a incessante percussão que repercute, por sua vez, para os lados, no interior da orelha, perturbando e debilitando todos os órgãos da audição.”*

(RAMAZZINI, 1999, p.245)

Atualmente existem muitos estudos que relatam os agravos à saúde causados pelo ruído, nos mais diversos setores relacionados ao ambiente de trabalho. Miranda et al. (1998) realizaram estudo de prevalência de perda auditiva em 7.925 trabalhadores de 44 empresas industriais na Região Metropolitana de Salvador, incluindo-se nove diferentes ramos de atividade. O estudo constatou perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR) em 35,7% dos trabalhadores. Para cada ramo, as prevalências foram as seguintes: 58,7% no editorial/gráfico, 51,7% no mecânico, 45,9% no de bebidas, 42,3% no químico/petroquímico, 35,8% no metalúrgico, 33,5% no siderúrgico, 29,3% no de transportes, 28,0% no de alimentos e 23,4% no têxtil. Esses valores demonstram alta prevalência da PAIR nos setores industriais, o que enseja discussões sobre o problema e a necessidade de tomada de medidas de prevenção.

A perda auditiva induzida por ruído ocupacional (PAIRO) é, sem dúvida, a consequência mais discutida pelos pesquisadores, dentre os diversos agravos à saúde causados pela exposição a elevados níveis de pressão sonora. No entanto, outros problemas podem ser detectados, os quais poderão causar impactos tão negativos à saúde e à qualidade de vida do trabalhador quanto à perda da audição. Souza et al. (2001) encontraram associação positiva entre a exposição ocupacional ao ruído e a hipertensão arterial em trabalhadores de uma área de perfuração de petróleo. Pereira et al. (2009) constataram alta frequência de baixa qualidade do sono em

músicos de orquestra, quando comparados a outras categorias profissionais, como enfermeiros e motoristas, associando este problema à baixa capacidade para desempenhar as atividades do dia a dia e do trabalho. Além disso, outros autores relatam o zumbido e a intolerância a sons intensos como queixas frequentes entre trabalhadores expostos a elevados níveis de pressão sonora, tal como constatado por Gonçalves et al. (2009) em músicos de banda militar e por Maia & Russo (2008), em músicos de *rock and roll*.

Dessa forma, a literatura classifica os efeitos do ruído à saúde humana em auditivos e extra-auditivos (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2001; SALIBA, 2011). Os efeitos auditivos podem ser temporários ou permanentes, compreendendo o trauma acústico, a perda auditiva temporária e a perda auditiva permanente. Os efeitos extra-auditivos classificam-se em fisiológicos e de desempenho (BISTAFA, 2006).

O trauma acústico decorre da exposição a níveis de pressão sonora em alta intensidade e curta duração, a exemplo de tiros, explosões e detonações, causando perda imediata e permanente da audição, normalmente unilateral. Nesse caso, o reflexo estapediano ou reflexo acústico do ouvido médio, que é mecanismo de defesa do organismo contra os sons de alta intensidade, não consegue impedir o dano (SALIBA, 2011).

A perda auditiva temporária, denominada *Temporary Threshold Shift* – TTS ou Mudança Temporária do Limiar de Audição - MTLA, ocorre em exposições moderadas, cuja perda na acuidade auditiva se prorroga por um curto espaço de tempo, retornando gradualmente de 11 a 14 horas após o afastamento da área ruidosa (SANTOS et al., 1999; GERGES, 2000; SALIBA, 2011).

A perda auditiva permanente, conhecida como PAIR – Perda Auditiva Induzida por Ruído – ou por alguns autores como PAIRO – Perda Auditiva Induzida por Ruído Ocupacional, decorre de exposições repetidas ao ruído. Usualmente, ocorre primeiro entre as faixas de 3000 e 6000 Hz, não retornando ao normal após o afastamento da fonte ruidosa, pois os danos nas células nervosas do ouvido são irreversíveis. A perda acontece gradualmente, de forma mais intensa nos primeiros anos de exposição, ocorrendo perdas inicialmente nas altas frequências (sons mais agudos), sendo que depois há uma piora nas baixas frequências (sons mais graves) (SALIBA, 2011).



Segundo a Norma Regulamentadora nº 07 – PCMSO, do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), a perda auditiva por níveis de pressão sonora elevados pode ser definida como as “alterações dos limiares auditivos, do tipo sensorineural, decorrente da exposição ocupacional sistemática a níveis de pressão sonora elevados. Tem como características principais a irreversibilidade e a progressão gradual com o tempo de exposição ao risco. A sua história natural mostra, inicialmente, o acometimento dos limiares auditivos em uma ou mais frequências da faixa de 3.000 a 6.000 Hz. As frequências mais altas e mais baixas poderão levar mais tempo para serem afetadas. Uma vez cessada a exposição, não haverá progressão da redução auditiva”.

De acordo com o Ministério da Saúde do Brasil (2001), a evolução da perda auditiva ocorre em quatro estágios:

1º estágio: nas primeiras 2 ou 3 semanas de exposição ao ruído, o trabalhador poderá sentir plenitude auricular (sensação de ouvido abafado), zumbido, tontura, cefaleia e fadiga. As alterações nas audiometrias ainda são reversíveis.

2º estágio: em alguns meses, o organismo se adapta e os sintomas desaparecem, restando eventuais tinidos. A audiometria poderá mostrar perdas de 30 a 40 dB (NA) na frequência 4Hz.

3º estágio: o trabalhador relata dificuldade em escutar sons agudos, tais como tique-taque de relógios, campainhas de residências e telefones; surge a necessidade de aumentar o volume do som da televisão e do rádio; há dificuldade em diferenciar sons da fala consoantes com ambientes ruidosos; a pessoa pode começar a pedir que repita o que foi falado. A perda auditiva, já detectada na fase anterior, poderá aumentar para faixas de 45 a 60 dB (NA).

4º estágio: nesta fase se consolida a surdez pelo ruído. Há dificuldade de comunicação oral, poderá reaparecer o zumbido e o som é percebido de maneira distorcida. Ocorre o fenômeno “recrutamento”, em que o indivíduo não escuta bem os sons pouco intensos, mas apresenta sensibilidade exagerada a sons mais intensos. A perda auditiva acontece também em outras faixas de frequência.

O diagnóstico da perda auditiva por exposição ao ruído inclui anamnese clínica e ocupacional, exame físico e otológico e exames audiométricos. A interpretação dos resultados do exame audiométrico de referência tem como embasamento a Norma Regulamentadora nº 07:

- ♣ São considerados dentro dos limites aceitáveis, os casos cujos audiogramas mostram limiares auditivos menores ou iguais a 25 dB(NA), em todas as frequências examinadas.

- ⤴ São considerados sugestivos de perda auditiva induzida por níveis de pressão sonora elevados os casos cujos audiogramas, nas frequências de 3.000 e/ou 4.000 e/ou 6.000 Hz, apresentam limiares auditivos acima de 25 dB(NA) e mais elevados do que nas outras frequências testadas, estando estas comprometidas ou não, tanto no teste da via aérea quanto da via óssea, em um ou em ambos os lados.
- ⤴ São considerados não sugestivos de perda auditiva induzida por níveis de pressão sonora elevados os casos cujos audiogramas não se enquadram nas descrições contidas nos itens anteriores.

Ainda que não seja detectada perda auditiva no exame audiométrico de referência, o qual servirá para comparação com os exames seguintes, o trabalhador exposto ao ruído deve ser submetido a exames sequenciais, cuja constatação de perda deverá seguir os parâmetros também apresentados na NR-07:

- ⤴ São considerados sugestivos de desencadeamento de perda auditiva induzida por níveis de pressão sonora elevados, os casos em que os limiares auditivos em todas as frequências testadas no exame audiométrico de referência e no sequencial permanecem menores ou iguais a 25 dB(NA), ou ainda os casos em que apenas o exame audiométrico de referência apresenta limiares auditivos em todas as frequências testadas menores ou iguais a 25 dB(NA), mas a comparação do audiograma sequencial com o de referência mostra uma evolução dentro dos moldes da definição de perda auditiva desta norma, e preenche um dos critérios abaixo:
  - a) a diferença entre as médias aritméticas dos limiares auditivos no grupo de frequências de 3.000, 4.000 e 6.000 Hz iguala ou ultrapassa 10 dB(NA);
  - b) a piora em pelo menos uma das frequências de 3.000, 4.000 ou 6.000 Hz iguala ou ultrapassa 15 dB(NA).
- ⤴ São considerados sugestivos de agravamento da perda auditiva induzida por níveis de pressão sonora elevados, os casos já confirmados em exame audiométrico de referência, e nos quais a comparação de exame audiométrico sequencial com o de referência mostra uma evolução dentro dos moldes da definição de perda auditiva desta norma, e preenche um dos critérios abaixo:

- a) a diferença entre as médias aritméticas dos limiares auditivos no grupo de frequência de 500, 1.000 e 2.000 Hz, ou no grupo de frequências de 3.000, 4.000 e 6.000 Hz iguala ou ultrapassa 10 dB(NA);
- b) a piora em uma frequência isolada iguala ou ultrapassa 15 dB(NA).

Existem inúmeros fatores que interferem nos impactos auditivos pela exposição ao ruído, dos quais a suscetibilidade individual é fator importante na ocorrência de perda auditiva. São exemplos das características individuais que interferem nos danos à audição: metabolismo e bioquímica do organismo (diabetes mellitus, disfunções tireoideanas, hipercoagulação etc), herança genética, as características fisiológicas do ouvido (tamanho e forma do pavilhão auditivo, comprimento do canal auditivo, área da membrana timpânica, massa dos ossículos etc), sexo, cor da pele, idade, nível inicial do limiar de audibilidade, uso de medicamentos com substâncias ototóxicas, fatores psicossociais (pressão excessiva no trabalho, estresse, insatisfação pessoal, profissional ou financeira no trabalho), dentre outros (MAIA, 2002; BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2001). Os riscos ambientais também podem concorrer para a perda auditiva, a exemplo das substâncias químicas ototóxicas (tolueno, dissulfeto de carbono, fumos metálicos, monóxido de carbono etc), dos agentes físicos (vibrações, radiação e calor) e dos agentes biológicos (vírus, bactérias etc) (BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2001).

Os efeitos extra-auditivos são controversos entre os autores, pois as manifestações orgânicas podem não ser exclusivamente atribuídas ao ruído, ou nem serem consequências preponderantes deste. Ainda assim, há evidências da nocividade do ruído ao organismo humano, sobretudo os impactos neuropsíquicos (SANTOS, 2004; SALIBA, 2011).

Os efeitos extra-auditivos fisiológicos incluem as alterações no padrão dos batimentos cardíacos, alterações no diâmetro dos vasos sanguíneos, hipertensão arterial, dilatação pupilar, modificações do ritmo respiratório, tensão muscular como forma de proteção, alterações endócrinas, alterações gastrointestinais, vertigem, cefaleia, dentre outros. Os efeitos de desempenho incluem as alterações no sono, incluindo insônias importantes e suas consequências, incômodo, fadiga, irritabilidade, pessimismo, depressão, insegurança, ansiedade, desconfiança, estresse, falta de atenção, interferências na concentração, na conversação e no relaxamento do

indivíduo, modificando o estado de alerta e vigilância (BISTAFA, 2006; SANTOS, 2004; SALIBA, 2011).

#### **4. Legislação sobre ruído**

Diante de diversas afecções que a exposição ao ruído causa ao organismo humano, principalmente à audição, a regulamentação de limites tornou-se essencial para evitar e prevenir que tais efeitos venham atingir aos trabalhadores. Atualmente dispomos de diversas ferramentas para avaliação e controle do risco, bem como a legislação brasileira estabelece parâmetros legais de exposição, que considera tempo de exposição e nível de pressão sonora (NPS).

A Norma Regulamentadora nº 09 - Programa de Prevenção de Riscos Ambientais (PPRA), regulamentada pela Portaria nº 3.214 de 08 de junho de 1978, é uma importante ferramenta para identificação e prevenção dos riscos ambientais. O PPRA deve ser obrigatoriamente elaborado por todos os empregadores e instituições que possuam trabalhadores como empregados, no âmbito de cada estabelecimento da empresa, devendo contar com a participação dos trabalhadores e estar articulado com o disposto nas demais Normas Regulamentadoras do Ministério do Trabalho e Emprego.

No Programa devem constar as fases de antecipação, reconhecimento, avaliação e controle dos riscos ambientais existentes ou que venham a existir no ambiente de trabalho, abrangendo, dentre outros, avaliação dos riscos e da exposição dos trabalhadores, implantação de medidas de controle e avaliação de sua eficácia e monitoramento da exposição aos riscos. No monitoramento se inclui a avaliação quantitativa, que, no caso de exposição ao ruído, deverá ser realizada por medição com auxílio de decibelímetro ou dosímetro de ruído. As aferições servirão para dimensionar a exposição dos trabalhadores e subsidiar o equacionamento das medidas de controle, caso necessário.

As medidas de controle do ruído são um conjunto de medidas técnicas para redução ou eliminação do risco, aplicadas de três maneiras: controle na fonte geradora, na trajetória e no homem (MAIA, 2002; MENDES, 2007; SALIBA, 2011). Além disso, deve-se considerar que, conforme disposto na NR-09, as medidas de controle devem ser adotadas na seguinte ordem de

prioridade: 1- medidas de proteção coletiva; 2 - medidas de caráter administrativo ou de organização do trabalho; 3 - utilização de equipamento de proteção individual – EPI.

As medidas de proteção coletiva abrangem o controle do risco na fonte, ou seja, adotam-se medidas de engenharia para eliminação ou redução do risco, tais como, para o caso do ruído, as alterações sobre a fonte (substituição de materiais, redesenho de peças, modificação no ritmo de funcionamento das máquinas etc), substituição de equipamentos por outros menos ruidosos, balanceamento e equilíbrio de partes móveis das máquinas, alterações no processo, redução no número de máquinas funcionando simultaneamente, fixação das estruturas de forma a evitar vibrações, utilização de abafadores nos escapamentos etc. Controlar o risco na trajetória, reduzindo ou evitando que o risco atinja os trabalhadores, também faz parte das medidas de proteção coletiva. Neste caso, a adoção de materiais absorventes e o isolamento acústico por barreiras, enclausuramento ou semi-enclausuramento são as medidas mais comumente adotadas (MAIA, 2002; MENDES, 2007; SALIBA, 2011).

As medidas de caráter administrativo ou de organização do trabalho visam reduzir o tempo de exposição do trabalhador ao ruído e modificar os procedimentos de trabalho de forma a reduzir ou eliminar a exposição. Somente devem ser adotadas na impossibilidade de implantar medidas de proteção coletiva. A segregação das atividades ruidosas, o rodízio de trabalhadores em áreas ruidosas e a limitação da exposição são algumas destas medidas.

Por fim, o uso do EPI é a última medida a ser adotada, no caso de não haver possibilidade de adoção das medidas de proteção coletiva e de caráter administrativo ou de organização do trabalho. O treinamento dos empregados para utilizar corretamente os EPI's, a importância de sua utilização para evitar exposições desnecessárias, a seleção correta e o fornecimento de EPI's adequados ao risco, inclusive o conforto proporcionado, a higienização, conservação, manutenção e reposição do EPI, são essenciais para que esse tipo de medida de proteção tenha eficácia.

Além do PPRA, utilizado para todos os riscos ambientais, outra ferramenta para avaliação e controle do risco ruído especificamente, denominada de Programa de Conservação Auditiva (PCA). O PCA objetiva impedir que trabalhadores expostos ao ruído desenvolvam agravos à saúde, sendo recomendável a sua elaboração em situações onde haja exposição igual ou acima de 85 dB(A), com tempo de exposição de 8 horas (AREZES, 2002). O Programa deve

ter a participação de profissionais de diversas áreas, tais como engenheiros, fonoaudiólogos, médicos e administradores (IBANÊZ, 1993), além de envolver os próprios trabalhadores. O PCA deve abordar no mínimo: avaliação e monitoramento da exposição, controle do ruído, avaliação e monitoramento audiológico, uso de protetores auriculares (seleção, distribuição, limpeza, higienização, armazenamento e manutenção), treinamento, educação e motivação dos trabalhadores, registro de dados e avaliação da eficácia do programa (MENDES, 2007; GABAS, 2004; SANTOS, 2004).

Assim como o PPRA, a fase de avaliação e monitoramento do PCA envolve avaliação qualitativa e quantitativa dos ambientes de trabalho para que, a partir dos resultados, sejam concebidas medidas de engenharia, de organização do trabalho ou uso de EPI. No caso deste, a seleção deve ser cautelosa, levando-se em consideração a atenuação do ruído a níveis aceitáveis, a compatibilidade com outros EPI's, o conforto, a vedação do canal auditivo, o tipo de trabalho executado etc (GABAS, 2004).

A avaliação e monitoramento audiológico consistem não apenas em verificar a situação auditiva do trabalhador, mas também para avaliar a eficácia das medidas de controle (SANTOS, 2004). Dever estar discriminados os exames a serem realizados e a sua periodicidade, sendo que basicamente são realizados exames audiométricos.

O aspecto educativo do PCA é essencial, visto que os trabalhadores devem ter amplo conhecimento do Programa, serem informados dos resultados das avaliações ambientais, dos efeitos à audição e ao organismo humano e das formas de proteção (IBANÊZ, 1993). Sendo assim, os trabalhadores devem receber treinamentos periódicos e serem envolvidos na implantação e cumprimento efetivo do Programa.

Os parâmetros que definem os limites da exposição ao ruído ocupacional estão dispostos na Norma Regulamentadora n° 15 – Atividades e Operações Insalubres, regulamentada pela Portaria n° 3.214 de 08 de junho de 1978. Segundo o item 15.1 da NR-15, são consideradas atividades ou operações insalubres as que se desenvolvem:

- Acima dos limites de tolerância previstos nos Anexos n.º 1, 2, 3, 5, 11 e 12;
- Nas atividades mencionadas nos Anexos n.º 6, 13 e 14;
- Comprovadas através de laudo de inspeção do local de trabalho, constantes dos Anexos n.º 7, 8, 9 e 10.

A NR-15 define o Limite de Tolerância como “a concentração ou intensidade máxima ou mínima, relacionada com a natureza e o tempo de exposição ao agente, que não causará dano à saúde do trabalhador, durante a sua vida laboral”.

De acordo com a legislação brasileira (NR-15) e conforme definição da NHO-01 da Fundacentro, o ruído classifica-se quanto à variação no tempo em: Contínuo ou Intermitente: o ruído que não seja ruído de impacto; e Impacto: aquele que apresenta picos de energia acústica de duração inferior a 1 (um) segundo, a intervalos superiores a 1 (um) segundo. O som produzido pela música é considerado ruído contínuo para fins de avaliação quantitativa. Neste caso, os valores dos Limites de Tolerância (LT) são dispostos no quadro do Anexo nº 1 da NR-15:

Tabela 2 – Quadro do Anexo 1 da NR-15

Norma Regulamentadora nº 15 Anexo nº 1 - (BRASIL, 1978) Limites de tolerância para ruído contínuo ou intermitente:	
Nível de ruído dB (A)	Máxima exposição diária permissível
85	8 horas
86	7 horas
87	6 horas
88	5 horas
89	4 horas e 30 minutos
90	4 horas
91	3 horas e trinta minutos
92	3 horas
93	2 horas e 40 minutos
94	2 horas e 15 minutos
95	2 horas
96	1 hora e 45 minutos

98	1 hora e 15 minutos
100	1 hora
102	45 minutos
104	35 minutos
105	30 minutos
106	25 minutos
108	20 minutos
110	15 minutos
112	10 minutos
114	8 minutos
115	7 minutos

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego.

Este Anexo também dispõe que “não é permitida exposição a níveis de ruído acima de 115 dB(A) para indivíduos que não estejam adequadamente protegidos”, e ainda que “as atividades ou operações que exponham os trabalhadores a níveis de ruído, contínuo ou intermitente, superiores a 115 dB(A), sem proteção adequada, oferecerão risco grave e iminente”. Isso significa que a exposição do trabalhador ao ruído acima de 115 dB(A) pode causar acidente do trabalho (trauma acústico) ou doença ocupacional (PAIRO).

A Norma de Higiene Ocupacional – 01 (NHO-01), norma técnica publicada pela Fundacentro, apresenta limites de exposição mais rigorosos quando comparados à NR-15. Os empregadores não são obrigados a cumpri-la no Brasil por lei, mas a NHO-01 exerce importante papel de orientação técnica, principalmente para aqueles que preferem adotar parâmetros mais restritivos visando preservar a saúde do trabalhador.



Tabela 3 – Tempo máximo diário de exposição permissível em função do nível de ruído pela NHO-01.

NHO – 01 da Fundacentro	
Nível de ruído dB (A)	Tempo máximo diário permissível (Tn) (minutos)
80	1.523,90
81	1.209,52
82	960,00
83	761,95
84	604,76
85	480,00
86	380,97
87	302,38
88	240,00
89	190,48
90	151,19
91	120,00
92	95,24
93	75,59
94	60,00
95	47,62
96	37,79
97	30,00
98	23,81
99	18,89

100	15,00
101	11,90
102	9,44
103	7,50
104	5,95
105	4,72
106	3,75
107	2,97
108	2,36
109	1,87
110	1,48
111	1,18
112	0,93
113	0,74
114	0,59
115	0,46

Fonte: Fundacentro.

O incremento de duplicação de dose (q) é o aumento em decibéis que implica na duplicação da dose de exposição ou redução para a metade do tempo máximo permitido. Observa-se que o valor do incremento de duplicação de dose é 5 para a NR-15, enquanto que para a NHO-01 o valor adotado é 3. Por exemplo, segundo a NR-15, se o trabalhador estiver exposto a 85 dB(A) por 8 horas, sendo a exposição aumentada em 5 dB(A), necessariamente o tempo de exposição deverá ser reduzido para a metade, sendo de 4 horas o tempo permissível para 90 dB(A). No caso da NHO-01, para as mesma 4 horas de exposição, o nível de pressão sonora deve ser de no máximo 88 dB(A). A dose máxima permitida para ambas as Normas é de 100%.

Além da legislação federal sobre ruído, a cidade de Salvador dispõe de legislação municipal específica para regulamentar o ruído durante o Carnaval. O Decreto nº 20.505, de 28 de dezembro de 2009, da Prefeitura Municipal de Salvador (SALVADOR, 2009a) estabelece níveis máximos de emissão sonora admitidos no percurso e nos locais dos festejos de Carnaval, no período compreendido entre as 18 horas da quinta-feira, data oficial da abertura, e as 8 horas da quarta-feira de Cinzas, data oficial de encerramento, a saber: 80 dB(A) (oitenta decibéis) para trio elétrico e carro de som de bloco infantil, medidos à distância de 5,00m (cinco metros) e à altura de 1,50m (um metro e meio) do solo da fonte emissora; 85 dB(A) (oitenta e cinco decibéis) para clube, medidos à distância de 5,00 m (cinco metros) do imóvel onde se encontra a fonte emissora; 85 dB(A) (oitenta e cinco decibéis) para barraca e balcão, medidos no limite do equipamento; 100 dB(A) (cem decibéis) para palco, medidos na casa de som (*house mix*); 110 dB(A) (cento e dez decibéis) para trio elétrico e carro de som, medidos nas laterais a 5,00m (cinco metros) de distância e à altura de 1,50 m (um metro e meio) do solo.

A legislação municipal adota parâmetros menos restritivos em relação à regulamentação federal. Entende-se que este fato tenha forte influência da cultural local, visto que o trio elétrico e sua potência sonora são elementos marcantes do Carnaval baiano. No entanto, tal permissividade expõe muitos trabalhadores da festa ao risco, mesmo que o período carnavalesco seja curto.

## **5. Equipamento de Proteção Individual**

O EPI é uma das formas mais utilizadas de proteção pelos trabalhadores na atualidade. O seu uso é descrito desde longa data, a exemplo de Ramazzini (1999), que descreveu o uso de algodão pelos obreiros do bronze para obstruir a chegada do ruído aos ouvidos:

*“Não vejo que remédio possa servir para esses males; podem obturar os ouvidos com algodão, de modo que o ruído repercuta menos, nas partes internas, nas quais, lesionadas pelo contínuo estrépito, convêm untar com óleo de amêndoas doces.”* (RAMAZZINI, 1999, p. 246)

Estudos e avanços tecnológicos proporcionaram melhorias nos EPI's, tanto na proteção contra os riscos, quanto no conforto proporcionado ao trabalhador. No entanto, esta evolução

parece ainda não ter sido suficiente para os músicos, considerando-se que a aceitabilidade do uso de protetores auriculares ainda é baixa, a julgar pelos resultados de estudos empíricos disponíveis atualmente.

Mendes et al. (2007) realizaram estudo sobre aceitação de protetores auditivos pelos componentes de banda instrumental e vocal. Selecionou-se protetor auricular do tipo plug ou inserção, tamanho único, para que os músicos utilizassem no período de três meses e respondessem a um questionário após esse período. Dos 32 músicos que responderam ao questionário, 18 (56,2%) referiram que não gostaram do uso do protetor auricular, enquanto que 14 (43,7%) disseram que gostaram. Conclui o estudo que os trabalhadores têm conhecimento do risco causado pelo ruído, porém não adotam medidas preventivas, o que sugere a necessidade de campanhas educativas e legislação específica para os músicos.

Laitinen & Poulsen (2008) aplicaram questionário para 145 músicos de orquestra, em que apenas 15% relataram sempre usar protetor auricular e 83% reportaram ao uso do protetor auricular ocasionalmente. Os músicos (84 respostas) referiram alguns problemas que interferem negativamente no uso do EPI: dificuldade de ouvir os outros tocando (85% das respostas), dificuldade na própria performance (76%), desconforto (52%), dificuldade de colocar o protetor auricular (30%), protetor auricular pressiona (23%), outros (10%). Os participantes do estudo também relataram efeito oclusivo no uso do protetor (89 respostas), dos quais 88 reportaram diferença de som do próprio instrumento, 63 acharam diferente o som de sua própria voz, 35 disseram ouvir sua própria respiração mais claramente e 34 relataram sensação de bloqueio da audição.

Santoni & Fiorini (2010) constataram que, em estudo realizado com 23 músicos de pop-rock, 43,5% apontaram não utilizar o protetor auditivo durante o tempo integral da apresentação, o que demonstra certa resistência ao uso do EPI. A falta de clareza na percepção de sons de alta frequência foi outra insatisfação apontada por 39,1% dos músicos neste estudo.

Dessa forma, são notórios os inúmeros problemas de adaptação dos músicos aos protetores auditivos disponíveis no mercado, os quais são normalmente pensados e projetados para os trabalhadores industriais. Os protetores não satisfazem às necessidades dos músicos, face à complexidade da profissão, a qual exige comunicação e perfeita sintonia com outros músicos e ouvir claramente ao próprio instrumento e aos outros.

## 6. O Carnaval

### 6.1. O Carnaval da Bahia: do entrudo aos potentes trios elétricos

O carnaval baiano sofreu inúmeras mudanças ao longo dos anos. No início do século XX, o carnaval baiano ainda guardava características semelhantes às das primeiras manifestações carnavalescas no Brasil, momento em que as brincadeiras eram similares ao antigo entrudo e disseminavam-se os blocos, os cordões, as sociedades e os corsos (DINIZ, 2008). O entrudo, que era característico dos países da Península Ibérica desde o século XVII, consistia em uma espécie de brincadeira bastante desordenada, muitas vezes de gosto duvidoso, de atirar ovos crus, pós de todos os tipos, cinzas, farinha, polvilho e limões de cheiro (que eram limões recheados com água, urina e líquidos diversos) nos transeuntes, o que se assemelha muito às espingardas de água e *sprays* de espuma da atualidade (VALENÇA, 1996). Chegou ao Brasil por meio dos portugueses, que costumavam festejar de forma anárquica os últimos dias da Quaresma<sup>4</sup>, realizando brincadeiras e zombarias de todos os tipos: besuntavam escadas para as pessoas caírem, lambuzavam maçanetas, colavam moedas no chão para rir de quem tentava pegar, serviam sopa apimentada para rir do desavisado etc. A baderna costumava ser acompanhada de muito barulho, com gritarias e batida de paus e latas pelas ruas (FERREIRA, 2004).

Em meados do século XIX, o entrudo chegou a ser combatido pela imprensa, que realizou campanhas contra o festejo pouco civilizado e grosseiro, em defesa ao modelo europeu, nos moldes de Nice e Veneza, em tese mais racional, higiênico e civilizado. As autoridades adotaram medidas proibitivas na tentativa de controlar a bagunça, principalmente por causa da participação de pobres e negros, cujos batuques, cantorias e danças eram extremamente mal vistos pela elite branca (CUNHA, 2001; BURKE, 2006). As tentativas de “domesticação da massa” não surtiram o efeito esperado, já que os negros nunca deixaram de fazer seus batuques, pelo contrário, acabaram absorvendo o modelo de festejo elitista, criando agremiações carnavalescas cujos instrumentos principais eram os tambores (CUNHA, 2001; RISÉRIO, 2004).

---

<sup>4</sup> Quaresma é o período de quarenta dias que antecede a comemoração da ressurreição de Jesus Cristo, no Domingo de Páscoa.

Os cordões, as sociedades e os corsos tratavam-se de manifestações mais organizadas, representando uma alternativa de festejo mais “civilizada” em relação à balburdia do entrudo, onde os foliões desfilavam seu luxo e beleza (DINIZ, 2008; FERREIRA, 2004). Os cordões eram manifestações do “povão” e as sociedades e os corsos representavam a elite branca, porém ambos possuíam algo em comum: a música. A trilha sonora no período inicial do século XX eram as cantigas de cordões e ranchos e, nos bailes, chorinhos lentos, polcas-chulas, marchas, fados, polcas-tangos, toadas e canções.

No Pelourinho dos anos 40, havia muitas casas de dança em que se escutava o ritmo musical merengue, que era considerado um ritmo “esculhambado”, inferior, uma “baixaria”, picante e recheado de erotismo, tocado principalmente nas casas de baixo meretrício. As casas mais “decentes” tocavam jazz, samba rasgado, rumba, bolero, mambo, cha-cha-cha, choro, baião, samba de roda, porém merengue não tocavam nunca. A música latina, divulgada através dos circuitos norte-americanos, chegou através do porto. Apesar de a falha geológica parecer impedimento, a localização do Pelourinho próximo ao mar permitiu manter contato com o mundo exterior e, conseqüentemente, com o cenário musical de outros países. Assim, os marinheiros traziam os ritmos do Caribe e os músicos da terra frequentavam os navios para ouvir as músicas, copiar partituras, trocar discos por cigarros, bebidas, pratos típicos e noites de amor com as moças do local (MOURA, 2006).

O Pelourinho degradou-se progressivamente, porém a música continuou presente na vida social de seus frequentadores. Em 1960, circulavam pela área notícias sobre a política africana, grupos musicais e movimentos políticos negros norte-americanos e a cultura rastafári. O afro tornou-se movimento de reconfiguração estética e política da afrodescendência, tendo a Jamaica como referência de dor e pobreza, autoestima e realeza. Bob Marley configurou-se como ídolo de jovens e adolescentes negros de bairros populares de Salvador, até os dias atuais a sua figura pode ser vista em bares que cultuam o *reggae* no pelourinho. A cultura do *reggae* foi fundamental para o desenvolvimento dos blocos afro e no estabelecimento e legitimação da estética moderna da Negritude (MOURA, 2006).

Em 1950, Osmar Macedo e Adolfo Nascimento, o Dodô, decidiram fazer uma bela “farra” no Carnaval baiano após assistirem em Salvador a uma apresentação de fanfarra de frevo pernambucano. Eles queriam suplantar a empolgante performance do bloco pernambucano

Vassourinhas, criando um super som que contagiasse os foliões. Assim, empreenderam esforços para enfeitar e transformar a velha fobica de Osmar em fonte de alimentação para os recém-criados paus elétricos, que mais tarde se transformariam na guitarra baiana, e colocaram altofalantes nas partes anterior e posterior o veículo. Ensaíram diversos frevos especialmente para tocar na ocasião. A apresentação foi um sucesso, muitos foliões seguiram pulando atrás da fobica, extasiados pelo som amplificado. No ano seguinte, Dodô e Osmar convidaram outro músico amigo para participar da festa carnavalesca, dessa forma a “dupla elétrica” transformou-se em “trio elétrico”. A partir deste momento estava criado um dos maiores símbolos do carnaval baiano: o trio elétrico (GÓES, 1982; FÉLIX & NERY, 1993; RISÉRIO, 2004). Hoje, o trio elétrico é um sofisticado caminhão, com cerca de 25 metros de comprimento, 3,20 m de largura e 5 metros de altura, potência sonora entre 100.000 e 500.000 watts, dotado de palco na parte superior e, internamente, de camarins e sanitários.

Atualmente, a música escutada durante o carnaval é bastante distinta daquelas do século passado. O misto de diversos ritmos musicais ocasionou no surgimento da denominada *Axé Music* nos anos 80, resultado das influências externas e da criatividade dos músicos da terra para criar novos ritmos, reunindo frevo, samba-*reggae*, fricote, galope, merengue e salsa. O termo *Axé* provém do Ioruba, linguagem utilizada no Candomblé, e quer dizer “espaço sagrado de tambores e ritmos”, significando a presença marcante da musicalidade negra percussiva na música baiana (GUERREIRO, 2000).

Na Bahia, berço da mistura de estilos musicais, o *Axé Music*<sup>5</sup>, nas vozes de Luiz Caldas, Sarajane e a banda Chiclete com Banana (SANTANNA, 2009), atraiu atenção para o Carnaval soteropolitano e ajudou a profissionalizar a festa (FISCHER et al., 1993; DIAS, 2007). Os meios de comunicação divulgaram largamente o novo movimento da música baiana, destacando principalmente o surgimento do ritmo musical “fricote” e de uma dança contagiante chamada

---

5 O termo *Axé Music*, nome alcunhado pelo crítico Hagamenon Brito em 1987, é justamente o termo que passou a referenciar a indústria de entretenimento e das músicas produzidas em torno do carnaval baiano. Ela teria o seu marco inicial a partir do sucesso atingido pela música “Fricote”, de Luiz Caldas, em 1985.

“deboche”, ambos criados por Luiz Caldas. Chegou-se até a incitar a disputa entre os carnavais do Rio de Janeiro e de Salvador pelo título de melhor Carnaval do mundo.

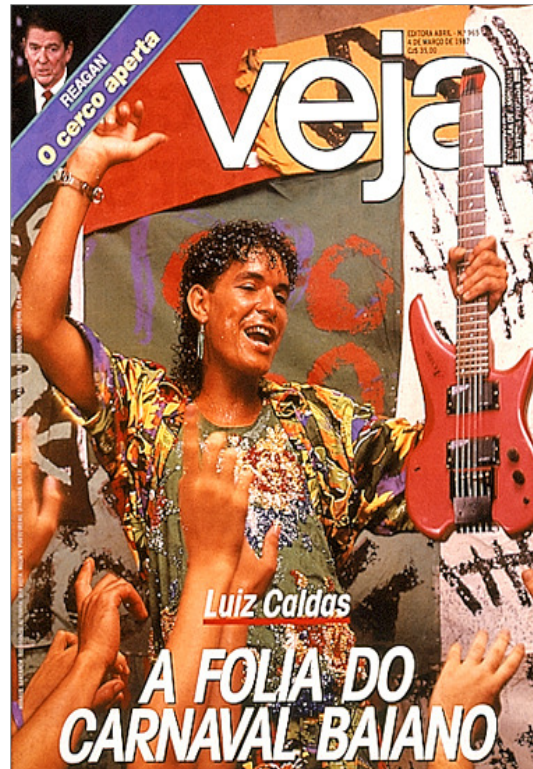


Figura 4: Capa da revista Veja de Março de 1987.

Fonte: <http://veja.abril.com.br/>

Nos anos 90 se intensifica a profissionalização da música baiana. Diversas gravadoras se instalaram em Salvador, ampliando o eixo do *show business* do Sudeste para o Nordeste, surgiram empresas de sonorização e lojas de equipamentos importados (GUERREIRO, 2000). Além do aspecto cultural, o Axé estimulou a economia da cidade que todo ano é visitada por milhares de turistas no período do verão para o Carnaval e os inúmeros Ensaiois.

Ainda nos anos 90, despontaram três grandes cantoras da música Axé: Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo. Margareth obteve maior sucesso na Bahia, enquanto que Daniela impressionou os paulistas com sua explosão de dança, energia e alegria e se projetou nacionalmente com o lançamento da música “O Canto da Cidade”. A história de Ivete com a



música Axé começou na Banda Eva, onde rapidamente alcançou notoriedade e posteriormente seguiu para a carreira solo, continuando sua carreira de sucesso por muitos anos.

É indiscutível o fato de que, na Bahia, os setores ligados ao turismo e à cultura do entretenimento alcançaram grande projeção, com ampla veiculação nos meios de comunicação do país, compondo, assim, uma fração altamente relevante da economia local (RODRIGUES, 2006; DIAS, 2007). Durante o verão em Salvador, geram-se negócios que totalizam aproximadamente um bilhão de reais, sendo que apenas nos seis dias de Carnaval, por exemplo, surgem mais de duzentos mil postos de trabalhos temporários (SALVADOR. PREFEITURA MUNICIPAL, 2009b).

Nessa perspectiva, os setores do turismo e do entretenimento respondem pela circulação de grandes somas monetárias, interferindo fortemente na gestão da identidade soteropolitana (RODRIGUES, 2006; DIAS, 2007). Essa circulação de algum modo movimenta uma verdadeira indústria do entretenimento, algo que termina por condicionar a produção musical às necessidades do mercado estabelecido em torno dessa “baianidade nagô”. Dela se alimenta a indústria da música, do turismo, bem como, a imagem cultural exportada para fora das fronteiras do estado e do país.

Em meio ao movimento musical baiano dos anos 80, a linguagem dos tambores se destacou pela projeção de Bandas como Olodum, Ilê Aiyê, Muzenza, Ara Ketu e Malê Debalê. O percussionista tornou-se uma das atrações principais das bandas de *Axé Music*, sendo indispensável a presença de sua força sonora. Félix & Nery (1993) afirmaram que certa vez “(...) o apresentador Flávio Cavalcanti, em tom de gozação, disparou: “na Bahia, o trio elétrico tem dezessete componentes...” Esqueceu ele que somente o trio é elétrico. Demais integrantes são percussionistas”, o que ratifica a importância da percussão na música baiana.

A música negra dos blocos afro deslocou-se das periferias de Salvador para ocupar local de destaque no cenário musical baiano, atraindo atenção do mundo para a nova musicalidade que aliava o frevo trieletrizado ao samba-*reggae*, este uma mistura de samba duro e *reggae* jamaicano (GUERREIRO, 2000). Há de se considerar que a música percussiva baiana ganhou notoriedade pela singularidade do ritmo, inicialmente influenciado pelos toques dos atabaques dos terreiros de Candomblé, e também pelas letras das músicas, que versam sobre temas da

cultura, da história e da vida dos negros, com vistas à autoafirmação e valorização da raça e da cultura negra.

O Bloco Afro Olodum surgiu em 1979, fundado no Maciel-Pelourinho, uma região pobre e degradada (MOURA, 2006). Em 1980, o bloco apresentou-se no Carnaval, pela primeira vez, com 700 componentes. Enfrentou uma crise interna nos dois anos seguintes, com a saída de alguns fundadores e chegando a não se apresentar no Carnaval em 1983. Em 1984, reestruturou-se como Grupo Cultural Olodum e passou a incentivar pesquisas sobre a cultura afrobrasileira, apresentando um tema diferente a cada Carnaval. O sucesso maior do grupo aconteceu em 1986, com a divulgação da música *Deuses, Cultura Egípcia, Olodum*, conhecida como *Faraó*, em que o Olodum surpreende por apresentar a civilização egípcia como um povo negro, poderoso e próspero, o que difere bastante da generalizada associação do negro à pobreza e ao primitivismo (MOURA, 1987). Desde então, o Olodum vem construindo uma história de consecutivos sucessos e notoriedade internacional, fazendo parcerias com personalidades como Paul Simon e Michael Jackson.

Foi no Olodum que Antônio Luís Souza, o Neguinho do Samba, despontou como respeitado mestre de bateria e iniciou seus experimentos musicais. Neguinho misturou suas influências de samba com a predominante música *reggae* vivenciada no Pelourinho, o que resultou em um novo ritmo, batizado de *samba-reggae*. Apesar de a construção do novo ritmo ter sido algo coletivo, fruto de erros e acertos de percussionistas que tentavam criar combinações de células musicais, Neguinho recebeu o título de criador do *samba-reggae* por ter exercido papel essencial na inventividade, na improvisação e na capacidade que teve de captar e direcionar a nova musicalidade (GUERREIRO, 2000).

Paralelamente ao trabalho que desenvolvia no Olodum, Neguinho criou a Associação Educativa e Cultural Didá, proporcionando também às mulheres ingressar no mundo do *samba-reggae*. Acabou se desligando do Olodum para se dedicar exclusivamente ao seu projeto, onde também obteve grande êxito com a criação da Banda Didá, exclusiva de mulheres, com projeção e reconhecimento principalmente no cenário baiano e posteriormente no cenário nacional e internacional.

Nos dias de hoje, o Carnaval segue se reinventando, com suas inúmeras novas danças e coreografias, *hits* e jovens talentos. Encanta e impressiona turistas brasileiros e estrangeiros,

artistas nacionais e de outros países, a imprensa internacional, enfim, todos aqueles que tenham a oportunidade de vivenciar o festejo genuinamente baiano, considerado a maior festa de rua do mundo.

## **6.2. O ruído ocupacional no Carnaval baiano**

Aliada ao sucesso da nova musicalidade batizada pela mídia de *Axé Music* nos anos 80, a tecnologia de som avançou bastante desde a invenção do trio elétrico por Dodô e Osmar, em 1950, o qual revolucionou e mudou definitivamente as características do festejo baiano (GÓES, 2000). A potencialização do som, que proporcionou o aumento do volume em muitos decibéis, tem levado os músicos à exposição excessiva a níveis de pressão sonora elevados. A evolução da cultura sonora dos trios elétricos, hoje dotados de modernas caixas de som e poder de autonomia elétrica, têm contribuído definitivamente para a amplificação sonora e surgimento de agravos à saúde na atividade profissional dos músicos do carnaval da Bahia.

Essa constatação, em alguma medida, tem preocupado às autoridades competentes, bem como especialistas das áreas da otorrinolaringologia e da segurança e medicina do trabalho. Ficam muito evidentes os potenciais efeitos nocivos à audição e à qualidade de vida, tanto dos que executam como daqueles que apreciam a música eletronicamente amplificada. Diversos autores (MAIA & RUSSO, 2008; MENDES & MORATA, 2007) da atualidade realizaram estudos onde se verificou que a exposição à música eletronicamente amplificada é um problema de saúde pública.

Miranda & Dias (1998) desenvolveram estudo de prevalência com dados audiométricos referentes a 187 trabalhadores em 18 Bandas e Trios Elétricos de Salvador, Bahia. Constatou-se que 40,6% dos trabalhadores apresentaram perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR), sendo que a PAIR se manifestou em 40,4% dos músicos. Foram incluídos no estudo diversos trabalhadores: músicos, contrarregas, motoristas, operadores de som e produção. Os níveis de ruído aferidos pelos autores do estudo variaram de 92 a 116 dB(A). Os autores destacam a importância da implantação dos Programas de Conservação Auditiva, a fim de prevenir a instalação ou evolução de perdas auditivas em trabalhadores em bandas e em trios elétricos.

Andrade et al. (2002) relataram que músicos de frevo e maracatu de Pernambuco estavam expostos a níveis de pressão sonora elevados, de 107 a 117 dB(A) e 107 a 119 dB(A), respectivamente, o que comprova a necessidade de adoção de medidas preventivas que reduzam a exposição ao risco ambiental, visando prevenir a ocorrência de perda auditiva induzida por ruído ocupacional (PAIRO).

Em outro estudo em Recife realizado por Caldas et al. (1997), foram medidas as exposições ao ruído de três grupos: 1 - os foliões alojados nos camarotes; 2 - os residentes da avenida que não estavam participando do evento; 3 - os foliões e músicos que acompanharam os trios elétricos. Neste último grupo, os tempos de exposição foram superiores a 2 horas e as intensidades médias variaram de 106 dB(A) a 111 dB(A), o que implica em risco à saúde. Os valores de ruído aferidos na plataforma superior do trio elétrico foram: 102, 105, 104, 100, 102, 104, 105, 102, 102, 110, 102, 108 dB(A).

Russo et al. (1995) mediram os níveis de pressão sonora de trios elétricos em Fortaleza, obtendo valores entre 104 dB(A) e 114 dB(A), este último para a percussão. Os autores alertam sobre a necessidade de conscientização dos músicos brasileiros a respeito da preservação de sua audição, reduzindo o volume do som, realizando exames audiométricos periodicamente e utilizando protetores auriculares.

Monteiro & Samelli (2010) identificaram perda auditiva neurossensorial em 40% de ritmistas de escola de samba de São Paulo, com características sugestivas de perda auditiva induzida por ruído. Acrescenta que este fato evidencia a necessidade de criação de programas de conservação auditiva para músicos e de uma legislação específica que regule programas de saúde ocupacional direcionada para essa categoria profissional.

Conforme descrito anteriormente, a legislação brasileira apresenta algumas regulações em relação à exposição ocupacional ao ruído. O Anexo nº 1 da Norma Regulamentadora nº 15 – Atividades e Operações Insalubres, aprovada pela Portaria nº 3.214 de 08 de junho de 1978 do Ministério do Trabalho e Emprego (BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, 1978d), apresenta uma tabela com Limites de Tolerância (LT) para exposição ao ruído contínuo ou intermitente, na qual associa os níveis de pressão sonora em dB(A) ao tempo de exposição máximo diário permissível. Na NR-07 – Programa de Controle Médico de Saúde Ocupacional, Anexo I do Quadro II (BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, 1978b), estão

estabelecidas diretrizes e parâmetros mínimos para a avaliação e o acompanhamento da audição do trabalhador através da realização de exames audiológicos de referência e sequenciais.

Segundo dados fornecidos pela Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município - SUCOM, órgão fiscalizador do município de Salvador, os limites estabelecidos pelo Decreto nº 20.505 não foram ultrapassados nas avaliações ambientais de ruído, realizadas com auxílio de medidor de nível de pressão sonora (“decibelímetro”) pelo Órgão durante o Carnaval de 2011, conforme quadro a seguir.

Tabela 4 – Avaliação do ruído no Carnaval de Salvador

<b>AVALIAÇÃO AMBIENTAL DE RUÍDO DOS TRIOS ELÉTRICOS NO CARNAVAL DE SALVADOR</b>					
<b>Entidade</b>	<b>Data</b>	<b>Lateral Direita</b>	<b>Lateral Esquerda</b>	<b>Frente</b>	<b>Fundo</b>
APACHES	06/03/2011	109	109	108	108
	07/03/2011	108	108	106	107
	08/03/2011	109	109	105	108
ILÊ AIYÊ c)	05/03/2011	105	105	107	108
	07/03/2011	100	101	105	106
ALGODÃO DOCE (Bloco infantil)	05/03/2011	102	104	99	98
	06/03/2011	104	103	102	101
CROCODILO	07/03/2011	104	-	-	-
AS MUQUIRANAS	05/03/2011	108	109	107	106
	05/03/2011	108	109	107	106
	07/03/2011	108	107	109	108
TIMBALADA	03/03/2011	115	-	-	-
	04/03/2011	107	107	-	-
	05/03/2011	-	108	108	106
NANA BANANA	03/03/2011	110	109	110	108
	04/03/2011	109	109	110	109
	05/03/2011	109	108	110	112
MALÊ DEBALÊ	05/03/2011	108	108	109	109
	07/03/2011	101	101	105	108
EU VOU	04/03/2011	109	108	-	-
	06/03/2011	-	108	107	-
COCOBAMBU	03/03/2011	102	102	109	105
	05/03/2011	109	109	109	109
CAMALEÃO	06/03/2011	109	109	109	109
	07/03/2011	-	-	109	-
	07/03/2011	109	110	109	109
MEL	07/03/2011	109	108	107	109
PINEL	06/03/2011	109	108	109	108
	07/03/2011	109	108	109	109
BEIJO / COCO PILEQUE	06/03/2011	109	109	170	108

	08/03/2011	108	108	107	103
CHEIRO DE AMOR	06/03/2011	108	107	107	108
	07/03/2011	107	106	108	107
	08/03/2011	109	109	109	109
EVA	06/03/2011	107	108	109	108
	07/03/2011	108	106	107	105
NU OUTRO	04/03/2011	-	109	109	105
	05/03/2011	109	109	107	108
ARA KETU	08/03/2011	109	107	106	108
INTERNACIONAIS	05/03/2011	-	109	108	106
	06/03/2011	104	105	106	105
	07/03/2011	108	105	107	108
ALÔ INTER	03/03/2011	108	-	100	-
	04/03/2011	109	109	110	109
	05/03/2011	-	108	106	105
TRAZ A MASSA / É MASSA	05/03/2011	-	109	110	107
	06/03/2011	-	108	106	105
	06/03/2011	106	109	108	108
	07/03/2011	108	107	107	106
CERVEJA & CIA	03/03/2011	-	-	-	-
	04/03/2011	100	101	103	102
	05/03/2011	108	107	110	108
CORUJA	06/03/2011	108	109	107	106
	07/03/2011	109	109	108	109
	07/03/2011	106	-	103	-
OLODUM	06/03/2011	107	108	107	107
	08/03/2011	105	104	106	103
OS MASCARADOS	04/03/2011	105	106	102	102
FILHOS DE GANDHY	06/03/2011	109	109	105	107
	07/03/2011	108	109	104	106
	08/03/2011	104	104	105	106
É O TCHAN/BICHO	07/03/2011	107	-	-	-
	08/03/2011	-	107	107	103
TRIO ARMANDINHO, DODÔ E OSMAR	07/03/2011	-	108	107	-
	09/03/2011	-	104	107	104

Fonte: Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município – SUCOM.

Os níveis de pressão sonora aferidos pela SUCOM foram, em grande maioria, acima de 100dB(A), aos quais os músicos ficam expostos de 4 a 6 horas por dia, que é o tempo aproximado dos desfiles, de acordo com o site oficial do Carnaval de Salvador. Não é difícil ultrapassar os limites de tolerância estabelecidos pelo Anexo nº 1 da Norma Regulamentadora nº15, visto que para 100 dB(A), o tempo máximo de exposição é de apenas 1 hora. Há de se observar, ainda, que os valores máximos estabelecidos pela Prefeitura Municipal de Salvador são

mais permissivos em relação à referida Norma, o que proporciona, portanto, riscos à saúde dos músicos.

A falta do uso de protetores auriculares, pela falta fornecimento por parte do empregador ou pela inadaptabilidade dos músicos (MENDES et al., 2007), agrava a situação de risco ocupacional, embora, visando a proteção do trabalhador, a Norma Regulamentadora nº06 (BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, 1978a) apresente regulações em relação ao uso do EPI (Equipamento de Proteção Individual), bem como o Decreto municipal nº 20.505 (SALVADOR. PRFEITURA MUNICIPAL, 2009a), em seu artigo 42, exige a garantia e fiscalização do uso da proteção auditiva dos que trabalham em bloco de trio e/ou carro de som e seguranças de cordas.

Apesar de toda a discussão em torno dos elevados níveis de pressão sonora aos quais estão submetidos os músicos do Carnaval, observou-se na literatura que alguns autores questionam a respeito da aplicação da NR-15 para músicos, considerando-se que esta Norma fora elaborada com base no ruído industrial. As baixas frequências são predominantes no som produzido pela música, enquanto que, na indústria, predominam as altas frequências (MENDES et al., 2007), sendo que estas são as que mais afetam inicialmente a audição (FUNDACENTRO, 2008).

Dessa forma, ainda existe muito a ser estudado e discutido a respeito da exposição ocupacional ao ruído pelos músicos. De fato, devem ser empreendidos esforços com vistas a minimizar ou eliminar os riscos de agravos à saúde, sejam os efeitos auditivos ou extra-auditivos. A aplicação de medidas de proteção coletiva (revestimentos acústicos), medidas de caráter administrativo ou de organização do trabalho (distância da fonte de ruído, programas educativos, redução da amplificação do som, elaboração de Programa de Conservação Auditiva - PCA) e utilização de equipamento de proteção individual – EPI podem ajudar nesse sentido (BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, 1978a; MONTEIRO & SAMELLI, 2010; MENDES et al., 2007). Por outro lado, também é preciso considerar que nas apresentações musicais não somente os profissionais estão expostos ao ruído, mas todos os espectadores e também aqueles que estão no entorno próximo.

## **IV. OBJETIVOS**

### **Geral**

Descrever as condições de trabalho das percussionistas da Banda Didá.

### **Específicos**

Avaliar os níveis de pressão sonora a que estão expostas as percussionistas da Banda Didá.

Identificar e descrever aspectos ergonômicos do trabalho das percussionistas da Banda Didá.

## **V. MATERIAL E MÉTODOS**

No presente estudo adotou-se metodologia qualitativa e quantitativa, com ênfase nesta. Segundo Minayo (1993), enquanto o conjunto de dados quantitativos envolve a estatística e apreendem os fenômenos visíveis e concretos, a abordagem qualitativa trata dos significados das ações e das relações humanas. Dessa forma, a coleta de dados quantitativos e qualitativos se complementa no estudo e compreensão da realidade das percussionistas da Banda Didá.

### **1. Características do grupo de estudo**

O grupo Didá é uma ONG (Organização Não Governamental) que visa a valorização, autoafirmação e divulgação da cultura de matriz negra. Atividades educacionais, tais como percussão, dança afro, canto, informática e inglês, são realizadas com vistas a proporcionar o desenvolvimento da cidadania e a inclusão social dos afrodescendentes, além de propiciar a profissionalização em música.

A ONG possui duas Bandas oficiais com componentes preponderantemente de raça negra, sendo exclusiva de mulheres. A Didá, além de tratar de questões sobre a cultura negra, foi concebida para dar oportunidade às mulheres de aprender a tocar percussão e, conseqüentemente, de se profissionalizar, enaltecendo a força e a importância da mulher na sociedade. Somente mulheres podem entrar na Sede da Didá e participar das atividades ali desenvolvidas, inclusive



todos os professores são do sexo feminino. A maioria dos participantes é adulta, de baixa renda, sendo este estudo composto por jovens entre 20 e 35 anos.

As Bandas oficiais da Didá dividem-se em “Banda *Show*” e “Banda *Peso*”. A primeira, composta de 7 percussionistas, apresenta-se em *shows* de palco e viagens nacionais e internacionais. A segunda, cujo número de integrantes pode variar de 22 (ensaio de rua) a 78 (Carnaval), apresenta-se no Carnaval e ensaios, onde é requerida uma maior quantidade de músicos percussionistas.

No presente estudo, a amostra foi constituída por componentes da Banda *Show* e da Banda *Peso*, totalizando aproximadamente 85 percussionistas. A técnica de cálculo amostral na presente pesquisa foi realizada através da saturação dos dados.

## **2. Métodos qualitativos - Observação participante**

Para realização do estudo, foi realizada uma análise qualitativa dos efeitos do uso dos instrumentos de percussão e dos aspectos subjetivos do ruído, com utilização de observação participante como ferramenta metodológica (SCHMIDT, 2008). Na primeira etapa, houve aproximação da pesquisadora com o local e ambiente de estudo: estúdio, ensaios e apresentações e, posteriormente, durante do Carnaval de 2012. O período inicial da observação participante foi fundamental para aceitação da pesquisadora pela comunidade pesquisada como agente externo de observação e assegurar objetividade na coleta de dados. O período total de observação foi constituído de 11 meses, tendo sido determinado através da saturação dos dados.

A segunda etapa foi constituída pelo esforço da pesquisadora em obter uma visão de conjunto da comunidade pesquisada através da observação da vida cotidiana da mesma, sua estrutura social e econômica. Nesse processo, foram realizadas entrevistas fundamentais para a compreensão da realidade do campo estudado. Os dados foram registrados de forma imediata no diário de campo no objetivo de evitar perdas de informações relevantes e detalhadas sobre o objeto de estudo.

Nas entrevistas utilizou-se a técnica de entrevista narrativa, que consiste em reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2002). Estruturou-se previamente lista de perguntas, respeitada a linguagem das participantes,

que serviram de tópico guia para os temas a serem abordados, a partir das quais as entrevistadas sustentaram fluxo de narração, de forma detalhada e de acordo com a relevância que atribuíram aos fatos vivenciados. Durante as falas, a entrevistadora evitou interromper as entrevistadas, apenas questionando de forma a estimular a narrativa. Um gravador foi utilizado para evitar transcrição no momento das entrevistas e também a perda de dados, além de possibilitar interação visual com as entrevistadas, perfeito entendimento da informação e observação da expressão física ao narrarem os fatos. Foram entrevistadas 2 das 7 percussionistas da Banda *Show*.

A terceira etapa consistiu na análise sistemática dos dados. Todas as entrevistas foram transcritas, sendo realizada a leitura exaustiva das mesmas assim como os dados registrados nas observações de campo. A pesquisadora através de leitura flutuante dos dados coletados na observação participativa e entrevistas, identificou as temáticas de análise. Os resultados descritos foram confrontados com revisão crítica da literatura a respeito de riscos ergonômicos e ruído em músicos.

### **3. Métodos quantitativos - Avaliação dos níveis de pressão sonora**

A Banda Didá experimenta diversificadas situações de trabalho e, conseqüentemente, expõe-se a diferentes níveis de ruído. *Shows* de palco, ensaios de rua, Carnaval, apresentações em teatros proporcionam ambiências distintas entre si, visto os elementos que os compõem, portanto, foi preciso selecionar os ambientes para este estudo. O Carnaval envolve grande número de musicistas e as expõe ao risco elevado, devido à potência dos trios elétricos. Os ensaios de rua também envolvem considerável número de moças, além de ser o mais frequente, ocorrendo uma vez por semana, sempre às terças-feiras. Sendo assim, estas duas situações foram selecionadas para estudo.

Na metodologia adotada para as medições, utilizou-se medidores de nível de pressão sonora, conhecidos como decibelímetro, os quais foram cedidos pela Superintendência de controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município – Sucom e pela empresa CT Ambiental. As aferições foram realizadas pelos técnicos das citadas colaboradoras, com aparelhos devidamente calibrados.

Para aferição dos níveis de pressão sonora (NPS) foram tomados de empréstimo dois aparelhos medidores de níveis de pressão sonora das marcas Lutron SL-4001 e Minipa MSL-1352C. Ambos estavam sem calibração recente, o primeiro com última calibração em 2009 e o segundo, em 2008. Assim sendo, decidiu-se por descartar o uso destes decibelímetros, restando apenas a opção de solicitar à Sucom a medição, face à proximidade do evento carnavalesco. A gerência da fiscalização da Sucom nada obistou em relação à aferição dos níveis de pressão sonora do Bloco Didá, mesmo porque já realizam medições durante a festa a fim de fiscalizar e controlar os NPS dos trios elétricos para fazer cumprir o Decreto Municipal nº 20.505 de 28 de dezembro de 2009, que regulamenta o Carnaval, festas populares e eventos similares de Salvador. O decibelímetro da Sucom, da marca Solo, estava calibrado, tendo sido a última calibração realizada em 18/12/2010.

A aferição no ensaio de rua foi realizada por engenheiro da empresa CT Ambiental, com auxílio de decibelímetro da marca Quest, devidamente calibrado.

Os níveis de pressão sonora foram medidos em decibéis (dB), com instrumento operando no circuito de compensação "A" e circuito de resposta lenta (*SLOW*), conforme determinado pela NR-15 em caso de ruído contínuo ou intermitente.



Figura 5: Decibelímetro utilizado na medição no Carnaval. Acervo pessoal, 2012.



Figura 6: Aferição realizada pelo técnico da Sucom. Acervo pessoal, 2012.

No Carnaval, as medições foram realizadas em quatro posições do trio elétrico: frente, fundo, lateral esquerda e lateral direita. Aferiram-se também valores em cima do trio, na posição central, onde permanece a Banda *Show*, e na percussão de solo, composta pela Banda *Peso*. Adotou-se uma distância de 5 metros da fonte de ruído, a 1 metro e 50 centímetros do solo da fonte, conforme determinação do artigo 40 do Decreto Municipal nº 20.505/09.

*Art. 40. O nível máximo de emissão sonora admitido no percurso e nos locais os festejos de Carnaval, no período compreendido entre as 18h da quinta-feira, data oficial da abertura e, 8h da quarta-feira de Cinzas, data oficial de encerramento, será de:*

*I - 80 db (oitenta decibéis) para trio elétrico e carro de som de bloco infantil, medidos à distância de 5,00m (cinco metros) e à altura de 1,50 m (um metro e meio) do solo da fonte emissora;*

*II - 85 db (oitenta e cinco decibéis) para clube, medidos à distância de 5,00 m (cinco metros) do imóvel onde se encontra a fonte emissora;*

*III - 85 db (oitenta e cinco decibéis) para barraca e balcão, medidos no limite do equipamento;*

*IV - 100 db (cem decibéis) para palco, medidos na casa de som (house mix);*

*V - 110 db (cento e dez decibéis) para trio elétrico e carro de som, medidos nas laterais a 5,00m (cinco metros) de distância e à altura de 1,50 m (um metro e meio) do solo.*

Nos ensaios de rua, as componentes da “Banda Peso” e “Banda Show” se apresentam conjuntamente. Deve-se observar que o som produzido pelos instrumentos não é amplificado no ensaio, apenas a voz da cantora é captada por microfone e amplificada em equipamento eletrônico.

Aferiram-se as quatro extremidades da Banda: frente esquerda, frente direita, fundo esquerdo e fundo direito. As medições foram realizadas próximas às fontes de ruído, à distância de aproximadamente 1 metro, sendo que houve certa dificuldade na aferição devido à rua estreita e grande quantidade de pessoas que assistiam ao ensaio.

#### **4. Aspectos éticos**

O presente estudo observou as diretrizes e regulamentações em pesquisas que envolvem seres humanos, aprovadas pela Resolução 196 de 10 de outubro de 1996, cujos quatro referenciais éticos básicos são: autonomia, não maleficência, beneficência e justiça. A eticidade na pesquisa implica em proteger os grupos vulneráveis, sua dignidade e autonomia, observando o consentimento livre e esclarecido, o mínimo de riscos e danos e o máximo de benefícios para os indivíduos envolvidos e a destinação sócio-humanitária que proporcione vantagens aos participantes.

Considerando-se os referidos conceitos, as percussionistas da Banda Didá receberam informações sobre o objetivo da pesquisa, os riscos e benefícios esperados, a metodologia aplicada e também ficaram cientes de seu direito de não participar ou de retirar sua participação a qualquer tempo.

Fotografias, filmagens, medições e gravações de depoimentos foram realizadas somente com consentimento dos participantes da pesquisa, que tiveram direito ao sigilo dos registros realizados pela pesquisadora.

As entrevistas ocorreram na sede de funcionamento da ONG e Banda Didá, localizada no Pelourinho, respeitadas a disponibilidade, os hábitos e a privacidade das musicistas, bem como os direcionamentos e os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos da comunidade que constitui a ONG.

Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Maternidade Climério de Oliveira, segundo o Parecer/Resolução Número 062/2011, datado de 15/12/2011.

## **VI. RESULTADOS E DISCUSSÃO**

### **1. História da Formação da Banda Percussiva Feminina Didá**

A ONG Associação Educativa e Cultural Didá foi fundada em 13 de Dezembro de 1993, com objetivo de melhorar a qualidade de vida de mulheres e crianças através da arte-educação. A palavra Didá significa “o poder da criação”, no dialeto africano Iorubá. A ONG Didá, além de tratar de questões sobre a cultura negra, foi concebida para dar oportunidade às mulheres de aprender a tocar percussão e, conseqüentemente, de se profissionalizar, enaltecendo a força e a importância da mulher na sociedade. Somente mulheres podem entrar na Sede da Didá, com exceção de meninos até 10 anos de idade, e participar das atividades ali desenvolvidas. A maioria dos professores é do sexo feminino.

O criador da Didá, Antônio Luis Alves de Souza, vulgo Neguinho do Samba, questionava a ausência das mulheres na percussão e queria oferecer-lhes a oportunidade de tocar. Anteriormente à Didá, Neguinho já havia feito algumas tentativas de inserir mulheres no meio da música percussiva baiana, entretanto sem sucesso. Hesitou algumas vezes em insistir na ideia, conforme relatado por uma das componentes da banda:

*“Eu já tentei fazer um grupo de mulheres, só que não deu certo, umas engravidaram, outras os namorados começaram a bater para não vir, elas não vinham, com medo,*

*outras as mães tiraram para não criar confusão e eu não sei não, viu? Mas deixa aí, isso aí.” (E-1)*

A grande oportunidade de prosseguir com seu projeto de uma escola de música percussiva para mulheres surgiu quando Paul Simon decidiu presentear-lhe com um carro importado, em gratidão ao sucesso alcançado com a gravação do álbum *The Rhythm of Saints*, lançado em 1990, indicado a duas categorias de premiação do *Grammy Awards*, de melhor álbum do ano e de melhor produtor do ano. A primeira música do álbum, *The Obvious Child*, foi gravada com a percussão do Olodum, quando Neguinho era produtor musical e maestro da banda.

Neguinho não aceitou o carro, mas prontamente expôs a Paul Simon sobre sua intenção de formar um grupo percussivo feminino e sobre a necessidade de dispor de um local apropriado, que seria “o quartel general das mulheres”. Sendo assim, indicou a compra de um casarão em ruínas. A sede da Didá funciona até hoje no casarão doado por Paul Simon, situado à Rua João de Deus, número 19, Pelourinho.

O trabalho realizado na ONG deu origem à banda Didá. Na verdade, como já referido, a Banda Didá divide-se em duas bandas oficiais: “Banda *Show*” e “Banda *Peso*”. A primeira, composta de 8 percussionistas, duas cantoras, baterista, saxofonista, trompetista, baixista, guitarrista e tecladista, apresenta-se em *shows* de palco e viagens nacionais e internacionais e a segunda, apresenta-se no Carnaval e ensaios de rua, onde é requerida uma maior quantidade de músicos percussionistas.

A primeira aparição da banda Didá, em frente ao Mercado Modelo, em 1994, na lavagem do Bonfim, chamou atenção do público pela novidade de apresentar um grupo exclusivo de mulheres tocando *samba-reggae*. Alguns gostaram da novidade, outros de desferiram gracejos do tipo: “*não tem roupa para lavar em casa, não, minha filha? Vai lavar prato!*” (GUERREIRO, 2000). Este fato representou um marco na conquista do espaço da mulher no meio percussivo baiano.

No início, as mulheres da Didá tiveram dificuldades de aceitação como instrumentistas, visto que o meio percussivo sempre foi dominado pelo sexo masculino. Em bastidores de eventos, chegaram ser submetidas a assédio sexual por parte dos homens, que não compreendiam o novo papel da mulher na música. Por esse motivo, as integrantes da Didá empenharam-se em

se afirmar como musicistas. Adotaram medidas para evitar que a mulher fosse exposta como objeto sexual. A líder da Banda relatou um fato de assédio ocorrido no PERCPAN - Panorama Percussivo Mundial:

*“No camarim, os caras assediavam a gente desesperadamente. E eles não entendiam nada, nem os daqui, nem os gringos, aquele bando de mulher lá e aí paravam na porta. Quando Neguinho chegava, não! Sumiam da porta, evaporavam. Você vê o que é o machismo. E Neguinho tinha muito isso de homem, de macho mesmo: “aqui ninguém vai tocar!”. Eu fiquei pensando naquele momento: porque que era assim com a gente? Achava que eles não estavam vendo a gente como colegas de profissão, como percussionistas, não tinha a relação de saber da música, de trocar ritmos, saber do instrumento, nada. O “olho” era mulher. Estou vendo mulher na minha frente. No começo tinha essa coisa mesmo, hoje ainda tem, mas bem menos. Porque acho que a Didá conseguiu se firmar como grupo feminino, como banda feminina que quer tocar. A gente tem tido muito cuidado, por exemplo, com o figurino. A gente não sobe no palco para mostrar perna, para mostrar decote, nada disso. Nós temos, inclusive, confeccionado figurinos mais leves, mas sempre preservando ao máximo a integridade das meninas. Tudo bem que sensualidade é uma coisa bacana, mas vulgaridade nunca foi nosso propósito. A gente não quer isso, principalmente porque a mulher negra na construção do país sempre foi objeto do uso do sexo fácil, do sexo gratuito. Se você ler “Casa Grande e Senzala”, se o homem tivesse uma doença venérea e violentasse uma negra ficava curado. Retrata coisas absurdas, mas superverdadeiras. A gente sempre tem ter muito cuidado.” (E-2)*

Segundo Garcia (2006), “a mulher escrava foi considerada nos mais diversos aspectos, como mercadoria e matriz-reprodutora de escravos, por aqueles que se propusessem a reproduzir biologicamente seu capital, como objeto de uso e abuso sexual, alugada e, muitas vezes, torturada sexualmente”. Portanto, o período colonial brasileiro representou o início da violência



contra a mulher, sobretudo considerando-se a raça e a classe social, que perdura até os dias de hoje.

Na sede da Didá, observou-se que existe a proibição do uso de roupas que mostrem demasiadamente o corpo, a exemplo de decotes, blusas que mostrem a barriga e saias, vestidos e *shorts* curtos. Os homens não são autorizados a entrar na sede da banda, nem podem ficar na porta ou na recepção, inclusive os namorados das percussionistas. Além disso, no final dos *shows* as moças são levadas para suas respectivas residências ou para o hotel em caso de viagens, em transporte oferecido pelo contratante – esta uma das exigências da diretoria da banda – a fim de evitar que se exponham após a apresentação.

Em 1997, a banda Didá gravou seu primeiro e único disco compacto, que se denominou Didá Banda Feminina - A Mulher Gera o Mundo, no qual se inspirou na figura da escrava Anastácia. A ideia surgiu em 8 de Março de 1994, dia da mulher, quando Neguinho do Samba e a diretoria da banda programaram uma caminhada, com saída da sede até a praça da Sé, composta por componentes da banda vestidas de mulheres emblemáticas na história, a exemplo de Joana D'Arc, Indira Gandhi, Joana Angélica e escrava Anastácia. Durante o desfile, a integrante vestida de escrava Anastácia chamou mais atenção que as outras. Segundo a líder da banda, a imagem de uma mulher negra de olhos azuis, belíssima, e todos os símbolos que envolvem a escravidão, podem ter repercutido no imaginário da população afrodescendente que assistia ao desfile, causando uma comoção generalizada. Especificamente, a mordaza, que representava a máscara de Flandres utilizada pelos escravos, despertou o compadecimento das pessoas em relação ao sofrimento daquela escrava que foi obrigada a usar o instrumento de tortura por dois anos, em represália por sua resistência ao assédio sexual do homem branco e pela inveja das mulheres brancas.

As vestimentas da escrava Anastácia foram improvisadas para a caminhada. A mordaza era a cabaça da parte superior de um biquíni de coco e a roupa era feita de saco de juta, comprados na feira de São Joaquim. Perante o sucesso da figura da escrava, as demais integrantes da banda passaram a adotar a indumentária de juta e a mordaza de cabaça. Desde então, a vestimenta da escrava Anastácia se tornou a identidade estética da banda, que até hoje se baseia em elementos rústicos, mas providos de beleza.

O símbolo da Didá foi inspirado em lenda da tribo africana Fon/Ewé e significa a criação do mundo.



Figura 7: Símbolo da Didá.

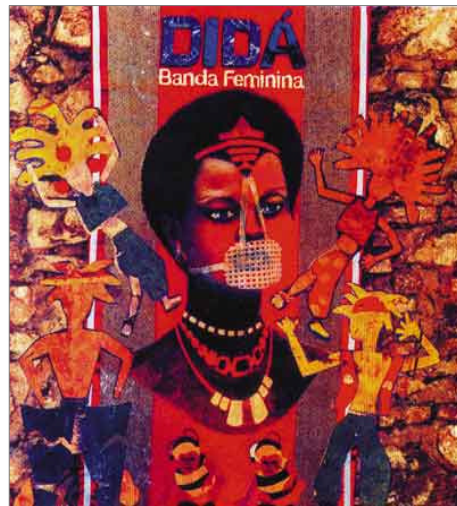


Figura 8: Capa do disco da Banda Didá - imagem da escrava Anastácia.

Fonte: site <http://www.dida-salvador.com/>

A Didá obteve reconhecimento em pouco tempo. Em 1996, foi lançado o filme *Tieta do Agreste*, dirigido por Cacá Diegues, cuja trilha sonora contou com a participação da banda na gravação da música "Luz de Tieta" e um vídeo clipe com Caetano Veloso e Gal Costa. A música teve grande repercussão, contribuindo para a projeção da banda no Brasil e no exterior. Ainda neste ano, a Didá fez uma turnê nacional com Caetano Veloso, realizando *shows* nas cidades Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, e gravou uma faixa no CD de Daniela Mercury, considerada a rainha da *Axé Music*. Em 1997, a Banda participou do PERCPAN – Panorama Percussivo Mundial, no Teatro Castro Alves, juntamente com artistas reconhecidos nacional e internacionalmente, a exemplo de Nana Vasconcelos, Gilberto Gil, Elza Soares e Gal

Costa, e grandes percussionistas do cenário mundial. Assim, iniciava-se a carreira internacional da Banda Didá.



Figura 9: Didá em desenho animado no vídeo clipe da música “A Luz de Tieta”.

Fonte: site <http://www.youtube.com/watch?v=wRFS0xTmrAk>

Em 1998, a Didá recepcionou com sua música percussiva o presidente americano Bill Clinton, no Palácio da Alvorada, durante o governo do então presidente da república Fernando Henrique Cardoso, em Brasília. Devido ao grande sucesso na apresentação, recebeu uma carta de congratulações do presidente americano, conforme relatado pela líder da Banda:

*“tocamos para Bill Clinton em Brasília na casa de Fernando Henrique. Foi uma coisa muito chique! (risos). Então fizemos um show, tocamos tambor e Bill Clinton ficou vermelho, o tambor o deixou vermelho (risos), aplaudiram a gente de pé. Ele ficou superfeliz da vida. Retornamos para casa e acho que uma semana depois chegou uma carta de Bill Clinton assinada e carimbada com o brasão da Casa Branca.” (E-2)*

A partir dos anos 2000, a Banda Didá fez diversos *shows* no exterior, tais como em Punta del Este, Orlando, Noruega, Espanha, El Salvador e República Dominicana. Atualmente vem dando continuidade ao trabalho iniciado por Neguinho do Samba, falecido em 2009, para o qual

sempre são prestadas homenagens em datas comemorativas, a exemplo do dia da fundação da Banda Didá, mantendo viva a sua memória e o seu trabalho.

## 2. Questões sociais e femininas no cotidiano da Banda Didá.

As letras das músicas da Banda enaltecem a mulher, tomando como referência mulheres brasileiras de grande notoriedade, a exemplo de Elis Regina, Elza Soares e Leila Diniz. A cultura negra e as desigualdades sociais também integram o repertório da Didá. A música Ódio Vazio, que clama por justiça entre os homens e igualdade entre as raças negra e branca.

Trecho da música Ódio Vazio:

*Aqui no Brasil tem um ódio vazio entre as raças*

*Aqui no Brasil tem um ódio vazio entre as raças*

*Aqui nós temos homens odiando outros homens*

*A ponto de matá-lo, de matá-lo*

*(...)*

*Por causa de uma coisa, por causa de uma coisa,*

*Simplesmente a cor.*

Na Didá, a preocupação com as questões sociais e femininas são constantes. A realidade de algumas das moças participantes do projeto é de pobreza, sendo que a maioria mora em bairros periféricos de Salvador: Cajazeiras, Castelo Branco, Pau da Lima, Águas Claras, Estrada das Barreiras etc. Algumas sofrem com a violência, outras com a precária condição financeira (Uma das moças narrou a esta pesquisadora que certa vez sua casa foi invadida por dois meninos traficantes de drogas, que buscavam um local para se esconder da polícia).

De acordo com o IBGE (2010), da população de 10 anos ou mais de idade, apenas 3,73% das mulheres da cor “preta” possuem rendimento. Ainda, comparando-se o valor do rendimento nominal mediano, os homens de cor “branca” possuem rendimento de R\$ 1.000,00, os homens de cor “preta” possuem renda de R\$ 670,00, ao passo que as mulheres têm rendimento de R\$ 700,00 e de R\$ 510,00, respectivamente. A mão de obra feminina é subvalorizada com a

justificativa de que a mulher se afasta por determinado período do trabalho para cuidar dos filhos, com custeio do empregador, o que torna a contratação mais cara em relação à mão de obra masculina. Assim, o contratante prefere trabalhadores do sexo masculino ou reduzem o valor da remuneração feminina para compensar um suposto prejuízo (FERREIRA, 2009). Os dados refletem, portanto, o panorama de desigualdade no mercado de trabalho em relação à mão de obra feminina, ainda excludente e discriminatória principalmente quanto à mulher negra.

Dessa forma, a Didá representa a oportunidade de melhoria de renda, possivelmente de adquirir uma profissão, ou, sobretudo, a oportunidade de obter suporte social. Na inscrição na ONG há preocupação em saber sobre a condição social da futura aluna, visto que na Ficha de Inscrição são coletados dados pessoais – nome, idade, endereço, escolaridade etc – e informações sobre a vida particular – se sofreu algum acidente, se sofreu algum tipo de violência, qual a religião etc.

Apesar de ser uma das fontes de renda das participantes do projeto, a Didá não apresenta condições financeiras suficientes para pagar salário às musicistas. Os recursos da ONG, frequentemente escassos, são obtidos por doações, apoio governamental, apoio de entidades estrangeiras e das vendas dos produtos da Didá na loja, localizada na própria sede do projeto. Os pagamentos são feitos por “cachê”, quando ocorrem eventos pagos, nos quais se incluem oficinas, *shows*, Carnaval, *réveillon* e casamentos. Essa forma de remuneração não se restringe à Didá, pois se sabe que a grande maioria dos músicos de Axé na Bahia é pago por *show*, como prestação de serviço, não havendo regularização da relação trabalhista. A questão trabalhista é uma das preocupações da diretoria da ONG, pois duas de suas ex-alunas requereram direitos trabalhistas na Justiça do Trabalho, alegando relação de trabalho.

Considerando-se que não há regularidade de eventos pagos, algumas das musicistas da Didá obrigam-se a adquirir outra forma de sustento, buscando oportunidades no mercado de trabalho. Estágios em empresas e universidades, postos de trabalho em empresas de *telemarketing*, *freelance* e até faxina são ocupações das musicistas da Didá. Outras participantes do projeto são muito jovens e dedicam-se exclusivamente aos estudos.

A ONG disponibiliza diversas aulas, dentre elas a dança afro, canto, percussão, língua estrangeira – inglês e capoeira. As atividades e o direcionamento educacional são voltados para a valorização feminina, elevação da autoestima da mulher, compreensão de seu papel social, busca

pela igualdade de oportunidades e melhoria de qualidade de vida. A promoção de palestras educativas também faz parte das atividades, a exemplo da explanação ocorrida sobre métodos contraceptivos, em 2011. Ademais, ocorrem dinâmicas entre as alunas para o autoconhecimento e valorização, desenvolvidas pelas professoras.

Em destaque abaixo, a preocupação social de uma das componentes da banda:

*“A instituição existe para aprender, para desenvolver as mulheres e as crianças. Nós existimos para isto. Tudo aqui dentro se dá nessa relação de educar. Aprender, estimular, provocar o crescimento, desenvolver o senso crítico das pessoas, senso político, consciência cidadã dela, desenvolver, além da autoestima, este lugar de se posicionar enquanto mulher negra, que é um lugar sociopolítico e cultural dela. Então, tudo isso acontece dentro da Didá. Este tipo de relação de troca que paira dentro destes valores. [...]*

*A mulher negra recebe menos que o homem negro, que a mulher branca e que o homem branco. Na base de oportunidade de trabalho, de qualificação profissional, de escolaridade, de saúde, estamos nós. Então, grupos de mulheres são as que menos têm oportunidades de instituições que as atendam. Aqui na Didá, o meu grande sofrimento era como poder atender todas essas mulheres, porque queria abraçar todas elas. Enquanto a gente está aqui com um número importante de meninas... hoje recebi uma menina que veio falar comigo mais cedo que tem uma prima de quatorze anos e está grávida. A realidade é essa, que é muito preocupante. A gente queria ter feito alguma coisa, como fazer como alcançar um número maior de meninas. Então estar aqui dentro é uma ação preventiva para isso também. É uma ação que mexe com a qualidade de vida porque você deixa de principalmente de não acreditar em você. Esses lugares todos forçam você a pensar que você não é nada, que você é lixo. Se você não é bem atendida na escola, se você não atendida bem num posto de saúde, se você não é bem atendida numa loja que você entra para comprar, aí você começa a dizer: “Eu sou mesmo” (refere-se a sentir-se como lixo). Se você está num espaço da Didá, é uma oportunidade de ter qualidade de vida, principalmente porque*

*você começa a se ver de outra forma. Começa a ocupar outro lugar, a se perceber de uma outra forma. Então, a relação aqui com as meninas é esse lugar de desenvolvimento da pessoa, de desconstrução de conceitos históricos completamente equivocados para escrever uma história de vitórias, uma história diferente a partir de agora. Essa galera que está indo aí pelo espaço da prostituição, pelo espaço da droga, pelo espaço do não planejamento familiar, como essa menina que eu soube hoje, que todos os dias são centenas de casos nessa idade. Ou de um menino que nem completou 14 anos e a polícia matou equivocadamente ou porque estava envolvido em tráfico de drogas. Um menino que nem teve infância. O que poderia ter lhe acontecido se tudo fosse diferente? Se essa nossa estrutura social fosse outra? Ações como a nossa são fundamentais, porque elas entram com o que é de mais importante, que é o conhecimento da pessoa sobre ela mesma.” (E-2)*

O papel social da ONG já se estendeu ao exterior. Em Agosto de 2011, as componentes da Banda *Show* viajaram para El Salvador e, em seguida, para a República Dominicana para ministrar oficinas às mulheres destes países. Descreveu a Maestrina da Banda que a experiência em El Salvador foi bastante enriquecedora, uma vez que puderam proporcionar momentos de satisfação e esperança para as mulheres salvadorenhas, que vivem em situação de risco social devido à grande violência e machismo da nação, e ainda vivenciam os vestígios de muitos anos de guerra civil. A Maestrina enfatiza que essas experiências são importantes para o crescimento pessoal das moças da Didá, bem como o contato com diferentes países ensejam adquirir conhecimento cultural.

### **3. Os instrumentos**

A Didá iniciou com um pequeno grupo de mulheres percussionistas. Não possuíam instrumentos próprios e treinavam em cavaletes improvisados por Neguinho que serviam somente para treinar o toque da percussão, pois não produziam som. As baquetas eram cabos de vassoura cortados. À medida que Neguinho fazia *shows* no Olodum, investia o cachê na compra

de materiais para fabricação de instrumentos de percussão para a Didá, que cada vez mais se desenvolvia e crescia em quantidade de participantes.

Os instrumentos de percussão foram modificados e adaptados, tornando-se mais leves para o corpo e a força feminina (MOURA, 2006). Até os anos 80, os instrumentos percussivos eram compostos basicamente de madeira, couro e ferro, elementos que os tornavam mais pesados. A força masculina conseguia suportar o peso dos instrumentos percussivos, porém, a mulher demandava instrumentos mais leves. Neguinho investiu em pesquisa empírica de novos materiais para elaboração dos instrumentos e encontrou no alumínio e na pele de fibra opções de materiais mais leves para a sua nova composição, mais confortável para as mulheres, embora pudessem ser mais caros. O tamanho dos instrumentos também foi um pouco reduzido. Segundo uma das percussionistas da banda, Neguinho do Samba era um cientista dos tambores e investia intensamente na fabricação de novos instrumentos:

*“Ele foi adaptando também usando alumínio; antigamente os instrumentos eram de madeira, pesavam muito mais, madeira com ferro, e foi adaptando para alumínio, porque a chapa do alumínio é bem mais leve, é mais caro, torna um instrumento mais caro, o custo fica bem maior, porém dá mais comodidade à gente. [...] eu “viajava”, como ele ficava aqui o dia todo, semanas, construindo um instrumento, criando, para depois esse instrumento ser reproduzido. E aí, quando ele conseguia criar com aquele som que para ele estava adequado, na criação do ritmo, ele aí mandava reproduzir... mas daquele mesmo modelo... ele sempre estava criando, ele era um cientista, ele sempre estava testando, criando, adaptando, construindo alguma coisa, ele não ficava parado.” (E-I)*

As bandas percussivas de samba-reggae utilizam basicamente seis instrumentos: repique, tarol, marcação de um, marcação de dois, fundo e timbau. O repique e o tarol são instrumentos de pequena dimensão (14 polegadas de diâmetro) que possuem um som mais agudo e posicionam-se na linha de frente da banda. O timbau é um instrumento comprido e afunilado na parte inferior, que emite som agudo, permite improvisações e posiciona-se na linha mediana da banda. A marcação de um, a marcação de dois e o fundo são instrumentos de maior porte (20, 22



e 24 polegadas de diâmetro, respectivamente), de som mais grave, sendo que as marcações de um e as marcações de dois se localizam nas linhas medianas e o fundo na última linha da banda (GUERREIRO, 2000). A maestrina da banda fica à frente de todos, normalmente porta duas baquetas nas mãos com as quais sinaliza o andamento e rege a Banda. Esta organização obedece a uma lógica na harmonia entre os instrumentos: o fundo serve de base para as marcações de um e de dois, as quais, por sua vez, servem de base para os tarois e repiques.



Figura 10: Organização da Banda Didá.

## 4. Aspectos ergonômicos

### 4.1. Ergonomia segundo entendimento das integrantes da Banda Didá

Algumas regulações ergonômicas são utilizadas pelas percussionistas para proteção do corpo no uso dos instrumentos percussivos. Observou-se que uma série de adaptações e adequações que auxiliam as percussionistas da banda Didá a evitar a ocorrência de dores, contusões e distúrbios muscoesqueléticos em sua atividade profissional.

O referencial da percussão para as componentes da Didá, inicialmente, era masculino. As mulheres imitavam o jeito masculino de tocar os instrumentos, na tentativa de se inserir no meio musical. Entretanto, os hematomas e as dores evidenciavam que o corpo feminino não se adaptava à forma rígida masculina de tocar percussão, que exigia dispêndio de força física, normalmente além das possibilidades da mulher. A partir da observação da interação entre o corpo feminino e o instrumento, as mulheres modificaram a sua forma de tocar, aliando a dança afro à percussão. A partir de então, as moças da banda tocam os instrumentos e dançam ao mesmo tempo nas apresentações. A *performance* no palco é muito mais do que executar músicas, é também uma exibição da dança afro, que foi inserida com intuito de encontrar uma forma feminina de tocar, que fosse mais leve, e acabou se tornando um meio de proteção ao corpo. No documentário “A Arma é Musical”, produzido pela TVE Bahia em 2011, uma componente da banda afirma:

*“Nosso corpo penava, coitado, eram hematomas, era unha quebrada, era dor aqui, dor ali, a gente foi descobrindo, pela dor, saídas: como fugir dessa dor, como fugir daquela dor. Um dia nós conversamos sobre isso, porque a gente chegou à conclusão de que éramos mulheres tocando, tínhamos que encontrar um jeito feminino de tocar, que respeitasse seio, que respeitasse cólica menstrual, que respeitasse minha unha que acabei de fazer. Aí fomos combinando o que nós já sabíamos de dança afro, o que estávamos aprendendo de dança afro dentro da Didá, [...] com o instrumento. Aí fomos trazendo uma sinuosidade, fomos desconstruindo o jeito de fazer percussão, então, conseguimos fazer coreografias e a cada momento que aperfeiçoávamos isso, era o nosso diferencial.”*

Por outro lado, a dança afro exige um bom preparo físico, uma vez que a dança é composta de movimentos precisos, rápidos e vigorosos, o que causa elevado dispêndio energético corporal e esgotamento físico em apresentações de longa duração, como o Carnaval. A líder da banda afirmou que sente bastante cansaço durante o Carnaval por causa do esforço físico para tocar e dançar. “*Eu fico moída*”, afirmou.

O instrumento percussivo costuma ser afixado à cintura com um talabarte principalmente em apresentações de rua. Este equipamento, também utilizado pelos homens, foi especificamente confeccionado e adaptado para que o músico carregasse o instrumento consigo ao tocar, entretanto poderá comprimir a cintura demasiadamente e causar prejuízos à coluna do percussionista. Um instrumento percussivo pode pesar até 11 kg (GUERREIRO, 2000) e ao fixá-lo com o talabarte na cintura, o corpo do músico sofre uma pressão para frente, obrigando-se, automaticamente, a imprimir uma força contrária para manter-se de pé. Desta forma, a coluna fica sob pressão, causando dor em apresentações prolongadas. Neste caso, perante as constantes reclamações das musicistas da banda Didá, Neguinho do Samba adaptou suportes para que os instrumentos ficassem apoiados no piso e elas não necessitassem afixá-los na cintura em apresentações de longa duração. Portanto, no Carnaval evita-se tocar de pé, os instrumentos ficam apoiados em suportes no piso do trio, visto que não suportariam tocar muitas horas com instrumento pesado na cintura.

Além disso, existe uma forma correta de colocar o talabarte para evitar dores e incômodo. O talabarte deve ser usado na linha do quadril, encima dos ossos ilíacos da bacia (crista ilíaca), de forma a aliviar a pressão do instrumento sobre a coluna. Evita-se a posição na linha da cintura, onde a pressão sobre a coluna é maior e há compressão dos órgãos internos.

Alguns instrumentos de percussão utilizados pela Banda Didá foram pesados por esta pesquisadora: o tarol pesa menos de 2kg (valor mínimo detectado pela balança); repique: 2,3kg; marcação de um: 6,3kg; marcação de dois: 7,1kg; fundo: 6,8kg. Embora a análise ergonômica não seja objetivo deste estudo, decidiu-se aferir os pesos dos instrumentos para obtermos uma noção real do esforço físico empreendido para carregá-los.

Ademais das adaptações feitas para as mulheres, algumas proteções utilizadas pelos homens também são adotadas por elas. Uma joelheira-caneleira, desenhada e produzida na própria oficina da ONG, é utilizada pelas musicistas para tocar o instrumento quando estão de

pé, geralmente nas apresentações de curta duração, porque o aro de ferro dos surdos corta e machuca os joelhos. As percussionistas que tocam repique e tarol não usam, já que estes instrumentos são menores e não se encostam aos joelhos.



Figura 11: Uso do instrumento na cintura afixado com o talabarte – apresentações de curta duração.

Fonte: Papo, 2010.



Figura 12: Instrumento apoiado no chão com suportes – apresentações de longa duração.

Fonte: Bahia. Secretaria de Cultura do Estado, 2010.



Figura 13: Afixação incorreta do talabarte – linha da cintura, acervo pessoal, 2011.



Figura 14: Forma correta de utilização do talabarte – na linha do quadril, acervo pessoal, 2011.



Figura 15: Joelheira-caneleira adaptada para proteção dos membros inferiores, acervo pessoal, 2011.

#### **4.2. Discussão**

Poucos estudos foram realizados a respeito de doenças muscoesqueléticas (DME) em músicos, embora o exercício da atividade exija grande demanda corporal. Frank & Von Mühlen (2007) descrevem que disfunções musculoesqueléticas em consequência do uso de instrumentos são frequentes entre músicos, atingindo acima de 70% dos componentes de uma orquestra. Destaca que o exercício da profissão de músico demanda amplamente da capacidade física, apresentando a prevalência de dor de 37% a 63% em músicos, quando questionados sobre o tipo de sintomas que apresentam.

Petrus & Echternacht (2004) realizaram estudo em uma orquestra sinfônica de Minas Gerais com objetivo de identificar os principais condicionantes do uso do corpo em suas categorias patogênicas. Os violinistas apresentaram sintomas de desgaste físico que, embora diferentes entre si e não diretamente relacionados aos movimentos exigidos no ato de tocar, são associados às exigências da construção da obra musical, que aciona esforços físicos, cognitivos e psíquicos.

A insuficiência de estudos ainda se agrava pelo pouco aprofundamento científico. Frank & Von Mühlen (2007) afirmam que os estudos realizados na medicina ocupacional em músicos

profissionais são de baixa qualidade científica e questionam sobre o sucesso das adaptações ergonômicas feitas ao longo dos anos com métodos empíricos e sem testes pelas técnicas da medicina. No caso da Banda Didá, as adaptações ergonômicas têm sido realizadas de maneira absolutamente empírica, sem auxílio da medicina e segurança do trabalho, entretanto aparentemente parece surtir o efeito esperado.

Não foram encontrados adoecimentos por DME nas percussionistas da banda Didá. Este fato pode ser reflexo do elevado grau de decisão que as componentes da banda exercem sobre a atividade, que proporciona amenização da elevada demanda de esforço físico e permite a utilização de ajustes necessários a essa atividade especificamente.

Na Banda Didá, a característica cooperada da atividade permitiu que Neguinho do Samba modificasse e adequasse o trabalho de acordo com as demandas surgidas das percussionistas. Verifica-se esta característica nos seguintes aspectos: pesquisa por materiais mais leves para a constituição dos instrumentos, que proporcionassem conforto e leveza, mesmo com custo mais elevado; a adaptação de suportes para apoio do instrumento no piso para uso em *shows* prolongados, evitando-se sobrecarga sobre a coluna e reduzindo o cansaço físico; elaboração de joelheira-caneleira, especificamente desenhada para a atividade, com vistas a impedir cortes e machucados nos membros inferiores.

A autonomia, a capacidade de decisão em equipe, a criatividade e a flexibilidade estão presentes na atividade profissional das percussionistas, onde se permite que as habilidades pessoais interfiram nos meios produtivos para melhorias nas condições de trabalho. A maneira de posicionar o talabarte no quadril para minimizar os impactos na coluna, a decisão de não se assemelhar à performance masculina para evitar machucados, respeitando o corpo feminino, são evidências de elevado grau de controle sobre a atividade, possibilitando decidir acerca de seu trabalho.

Outra questão a ser considerada na minimização dos riscos: o exercício musical é também uma atividade prazerosa, que proporciona satisfação no trabalho pelo simples contentamento de tocar e pelo reconhecimento do público. Segundo Dejours et al. (1993):

*“Quando se coloca face a face o funcionamento psíquico e a organização do trabalho, descobre-se que certas organizações são perigosas para o equilíbrio psíquico e que outras não o são. [...] As segundas são favoráveis à saúde. São*

*aquelas que oferecem um campo de ação, um terreno onde o trabalhador concretiza suas aspirações, suas ideias, sua imaginação, seu desejo. Em geral, esta situação é possível, quando o trabalho é livremente escolhido e quando a organização do trabalho é suficientemente flexível, para que o trabalhador possa organizá-lo e adaptá-lo a seus desejos, às necessidades de seu corpo, às variações de seu estado de espírito. Assim, por exemplo, o trabalho de ofício, como o vemos no artesanato, deixa, frequentemente, o trabalhador livre para sua organização. É, pois, desejável, para transformar um trabalho fatigante em um trabalho equilibrante, flexibilizar a organização do trabalho de maneira a deixar ao trabalhador uma maior liberdade para organizar seu modo operatório e para encontrar os gestos que serão capazes de lhe dar prazer, isto é, uma distensão ou uma diminuição da carga psíquica de trabalho.”*

Sendo assim, a associação da escolha dos modos operatórios e da satisfação pessoal torna o ambiente laboral e a organização do trabalho mais saudável. Fatores psicossociais podem interferir positivamente no ambiente de trabalho de forma a proporcionar enfrentamento das condições adversas à saúde. Na Banda Didá, estes fatores podem ser identificados pelo grande controle da atividade, marcado pela liberdade de escolha e de intervenções nos modos operatórios, e pelo elevado suporte social, em que se destacam a cooperação e o senso comum entre a liderança (Neginho do Samba) e as componentes da banda. Dessa forma, administra-se satisfatoriamente a demanda do trabalho, sobretudo a carga física.

## **5. O desfile da Banda Didá no Carnaval**

Em 1995, foi criado o Bloco afro Didá (BAHIA. SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO, 2010). Conforme a ONG, desfilam no Bloco somente mulheres e crianças, inclusive meninos até os 10 anos de idade. O Bloco tradicionalmente desfila no circuito Osmar desde que foi concebido.

O circuito Osmar é o mais tradicional do carnaval soteropolitano, prolonga-se por 6,5km e compreende duas vias principais: Avenida Sete de Setembro e Avenida Carlos Gomes. Abrange duas Praças importantes da cidade, a Praça Castro Alves e a Praça do Campo Grande,

as quais são palco dos dois momentos de clímax do desfile. Os trios elétricos iniciam o desfile na Avenida Araújo Pinho, onde há concentração de trios elétricos e Blocos, passam pelo Campo Grande, prosseguem pela Av. Sete de Setembro, retornam pela Praça Castro Alves, seguindo pela Av. Carlos Gomes e encerram o percurso de volta ao Campo Grande. No caso do Bloco Didá, somente foi realizado o percurso de ida, que compreende a saída da Av. Araújo Pinho, a passagem pela Av. Sete de Setembro e a chegada à Praça Castro Alves.



Figura 16: Circuito Osmar.

Fonte: site <http://carnavaldebahia.blogspot.com.br/2011/01/circuitos.html>

O circuito Osmar constitui-se de bairro residencial e comercial, em que as edificações são compostas de sobrados antigos em sua maioria, algumas cercadas por tapumes, ruas bastante estreitas que amontoam milhares de foliões pipoca e pagantes dos Blocos cercados por cordas. As Praças Castro Alves e Campo Grande são locais de grande concentração de foliões, o que se explica pelas paradas obrigatórias dos trios, visto a presença massiva dos meios de comunicação, para exibição dos artistas e agradecimentos aos políticos e patrocinadores.

Bloco Afro Didá não vende fantasias (Abadás), porém as troca por 2 quilos de alimentos não perecíveis. Permitem-se desfilar não somente as alunas do projeto, mas qualquer moça que almeje. Os donativos arrecadados são distribuídos a instituições da cidade, no dia 8 de Março, dia internacional da mulher, beneficiando crianças e idosos.

O Carnaval da Salvador de 2012 homenageou o escritor Jorge Amado, que completaria 100 anos em 2012, com destaque para duas grandes mulheres de suas histórias: Tieta do Agreste e Gabriela. O Bloco Didá, por sua vez, homenageou as mulheres do recôncavo baiano e Nossa



Senhora da Boa Morte, apresentando componentes vestidas com indumentárias para representá-la. A Irmandade da Boa Morte incorpora elementos da cultura afro-brasileira nos cultos à Nossa Senhora da Boa Morte, portanto, para a Didá significa afirmar a cultura afro.

O Bloco divide-se em Quatro Alas: Percussão, Dança, Baianas e Bloco. A Ala de Percussão compreende a Banda Peso, que é formada pelas alunas da ONG, as quais já começaram a se apresentar nos ensaios de rua. A Ala de Dança é formada por alunas que frequentam as aulas de dança afro. A Ala das Baianas é composta por senhoras, que exibem dança e indumentárias típicas da baiana. O Bloco é composto por moças e senhoras que adquiriram o Abadá, no qual não há performance específica, apenas um desfile comum de bloco de carnaval.

A quantidade de participantes foi a seguinte: Ala de Percussão: 78; Ala de Dança: 60; Ala das Baianas: 20; Bloco: 3000; crianças: 40. A Banda *Show*, a qual permanece a maior parte do percurso em cima do trio elétrico, estava composta por todas as suas 15 integrantes: duas cantoras, baterista, saxofonista, trompetista, baixista, guitarrista, tecladista e sete percussionistas. Na percussão foram utilizados os seguintes instrumentos: 1 tarol, 1 repique, 1 timbau, 2 fundos, 1 marcação de um e 2 marcações de dois.

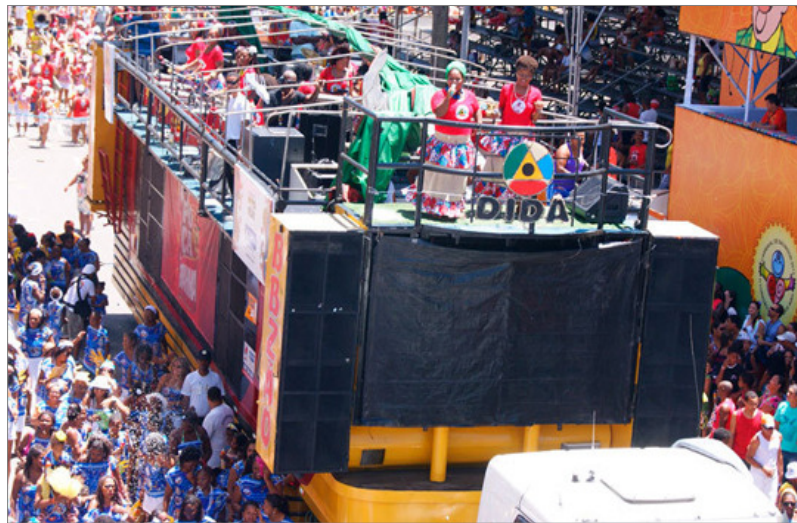


Figura 17: Bloco Didá.

Fonte: site <http://www.correio24horas.com.br>



Figura 18: Ala de Percussão.

Fonte: site <http://www.correio24horas.com.br>



Figura 19: Ala de dança.

Fonte: site <http://www.correio24horas.com.br>



Figura 20: Ala das Baianas.

Fonte: site <http://www.correio24horas.com.br>

Na apresentação no carnaval, as moças da Ala de Percussão realizaram performance de música e dança na denominada “passarela do Campo Grande”, local onde se concentram os camarotes das transmissoras do carnaval pela televisão. A “passarela do Campo Grande” condiciona um empenho maior das componentes do desfile, considerando o espaço maior para as apresentações, bem como a presença os meios de comunicação que proporcionam a divulgação da Didá. Dessa forma, as componentes esforçam-se para “fazer bonito”, portam os instrumentos na cintura, realizam coreografias e malabarismos, a exemplo do momento em que subiram nos instrumentos.

O Bloco Afro Didá desfilou no dia 19/02/2012, na madrugada de Sábado para Domingo, com saída à 01 hora e 06 minutos da Av. Araújo Pinho e permanência até às 03 horas 58 minutos na Praça Castro Alves, perfazendo um total de 2 horas e 58 minutos de desfile. A segunda apresentação foi no dia 20/02/2012, segunda-feira, à tarde, com saída às 13 horas e 26 minutos da Avenida Araújo Pinho e permanência até às 15 horas e 41 minutos na Praça Castro Alves, totalizando 2 horas e 15 minutos de desfile (SALVADOR. PREFEITURA MUNICIPAL. SALTUR, 2012). No Domingo o desfile foi exclusivamente direcionado para as moças, visto o horário tardio para crianças, porém na Segunda-feira a apresentação contou com a participação das moças e das crianças.

Após a “passarela do Campo Grande”, os instrumentos foram recolhidos e a Banda Peso seguiu apenas desfilando, devido à impossibilidade de tocar em todo o percurso por causa do peso elevado dos instrumentos.

Realizou-se, ainda, um “arrastão” no Domingo após o desfile no circuito. Após o término da apresentação no circuito, as componentes da Banda *Show* e da Banda Peso portaram seus instrumentos e seguiram tocando da Praça Castro Alves até a sede da Didá. O festejo foi finalizado após as 04 horas da manhã.

As coreografias exibidas na Ala de Dança foram ensaiadas nos meses que antecederam o carnaval. A professora Tati, que ensina dança afro na ONG, liderou a apresentação.



Figura 21: Banda Didá no Carnaval – percussão em cima do trio elétrico.

Acervo pessoal, 2012.



Figura 22: Banda Didá no Carnaval. Acervo pessoal, 2012.

## 6. Avaliação quantitativa – Carnaval e ensaio de rua

### 6.1. Resultados

A avaliação quantitativa no Carnaval envolveu 85 percussionistas, sendo 7 da Banda *Show*, e 78 da Banda *Peso*. No ensaio de rua, a avaliação envolveu 22 percussionistas, que fazem parte da Banda *Show* e Banda *Peso*, visto que não há separação entre as Bandas no ensaio. As médias dos níveis de pressão sonora medidos estão expostas nas tabelas abaixo.

Tabela 5 – Resultado da avaliação no Carnaval.

AVALIAÇÃO AMBIENTAL DE RUÍDO DA BANDA DIDÁ NO CARNAVAL						
Data	TRIO ELÉTRICO					PERCUSSÃO NO SOLO (Banda Peso) dB(A)
	Em cima dB(A)	Lateral Direita dB(A)	Lateral Esquerda dB(A)	Frente dB(A)	Fundo dB(A)	
19/02/2012	103,9	109,4	110,1	108,9	109,7	96,4
	Pico: 130,0					
20/02/2012	109,0	105,3	107,3	97,2	111,1	97,6

Tabela 6 – Resultado da avaliação no ensaio de rua.

AVALIAÇÃO AMBIENTAL DE RUÍDO DA BANDA DIDÁ NO CARNAVAL					
Data	PERCUSSÃO NO SOLO (Banda <i>Show</i> e Banda <i>Peso</i> ) dB(A)				
	Frente direita dB(A)	Frente esquerda dB(A)	Fundo direito dB(A)	Fundo esquerdo dB(A)	Pico dB(A)
17/01/2012	112	113	115,2	108,5	148,5

## 6.2. Discussão

Os resultados encontrados neste estudo confirmam o que estudos anteriores revelaram (RUSSO et al., 1995; CALDAS et al., 1997; MIRANDA & DIAS, 1998; ANDRADE et al., 2002; MENDES & MORATA, 2007). Os valores aferidos nas avaliações quantitativas de ruído demonstraram que as musicistas da Banda Didá estão expostas a níveis de pressão sonora elevados, tendo as médias variado entre 96,4 dB(A) e 115,2 dB(A).

No Carnaval, as médias variaram de 96,4 dB(A) a 111,1 dB(A), tendo sido registrado pico de 130 dB(A). Os valores medidos na parte superior do trio elétrico foram 103,9 e 109,0 dB(A). No ensaio de rua, as médias variaram de 108,5 dB(A) a 115,2 dB(A), ocasião em que foi registrado pico de 148,5 dB(A). A superioridade dos valores do ensaio de rua em relação aos do Carnaval provocou questionamento desta pesquisadora, visto que se esperava que no Carnaval os níveis sonoros fossem mais elevados em função da potência dos trios elétricos. Sabe-se que o ambiente em que o som é emitido influencia diretamente na sua propagação, portanto é provável que os maiores valores encontrados no ensaio de rua tenham explicação no fenômeno de reverberação ocorrido na rua estreita, ladeada de sobrados, em que são realizados os ensaios. Da mesma forma, o circuito do Carnaval é local aberto e amplo, provavelmente auxilie na dissipação do som, o que justificaria os valores inferiores em comparação aos do ensaio de rua.

Em relação à avaliação realizada durante o Carnaval, a maioria dos resultados dos níveis de pressão sonora medidos está dentro dos limites estabelecidos pela legislação municipal, que dispõe o valor de 110 dB(A) para trio elétrico e carro de som. Ultrapassou-se muito pouco os

valores máximos permitidos nas aferições efetuadas na lateral esquerda, valor de 110,1 dB(A), no dia 19/02/12, e no fundo, valor de 111,1 dB(A), no dia 20/02/12. Deve-se observar que o Decreto Municipal não delimita tempos de exposição ao ruído, não sendo possível conhecer qual a dose permitida. Portanto, de acordo com a regulamentação do município de Salvador, os valores medidos no Bloco Didá são aceitáveis.

De acordo com a legislação federal, Anexo nº 1 da Norma Regulamentadora nº 15 - Atividades e Operações Insalubres, os valores aferidos no Carnaval ultrapassam os limites de tolerância dispostos no Quadro do Anexo. Considerando-se que os tempos de exposição ao ruído durante o percurso no circuito carnavalesco foram de 2:58 hs, no dia 19/02/12, e de 2:15 hs, no dia 20/02/12, a NR-15 estabelece que a exposição máxima permitida sem proteção deveria ser de, no máximo, 92,1 dB(A) e 94 dB(A), respectivamente. Entretanto a maioria dos valores aferidos no trio elétrico estão acima de 100 dB(A), cujo tempo de exposição máximo legalmente permitido deveria ser de apenas 1 hora. A situação, portanto, indica ambiente de trabalho insalubre, ainda mais agravada no primeiro dia de desfile, dia 19/02/12, quando houve um arrastão<sup>6</sup> ao fim da apresentação que prorrogou o tempo de exposição das musicistas, expondo-as ainda mais ao ruído.

A NHO-01 dispõe dos mesmos Limites de Tolerância (LT) exigidos pela ACGIH (American Conference of Industrial Hygienists), a qual é uma associação privada americana, sem fins lucrativos, cujo objetivo é promover a saúde e segurança no trabalho. Os LTs são definidos pelo incremento de duplicação de dose  $q=3$ , o que confere mais rigor a esta Norma em relação à NR-15, cujo incremento de duplicação de dose é  $q=5$ . O tempo de exposição ao ruído permitido para 100 dB(A), por exemplo, é de apenas 15 minutos. Considerando-se os tempos de exposição do desfile no Carnaval, segundo a NHO, as musicistas da banda Didá receberam doses acima de 1000% durante o Carnaval, o que seria absolutamente inaceitável, visto que a dose máxima legalmente permitida é de 100%.

Conforme apresentado na Tabela 7, constatou-se que os tempos de desfile no Carnaval, que foram de 2:58 hs e 2:15 hs, são superiores aos tempos máximos de exposição permitidos pela legislação brasileira, que são de 1:39 hs e 12,25 minutos, para os valores mínimo e máximo

---

<sup>6</sup> Na Bahia, significa apresentação de músicos no solo, em movimento para frente, bastante intensa e contagiante, que convida os espectadores a festejar e se juntar ao movimento.

medidos, 96,4dB(A) e 111,1dB(A) respectivamente. Dessa forma, excedeu-se o tempo de exposição ao ruído segundo a NR-15 e ainda mais com base na NHO-01.

O Decreto Municipal não restringe tempo de exposição, o que representa grande problema na exposição ocupacional dos músicos de festas populares, principalmente no Carnaval, onde os desfiles geralmente duram de 4 a 6 horas (SALVADOR. PREFEITURA MUNICIPAL. SALTUR, 2012). O perigo consiste no fato de que os músicos podem se expor a 110 dB(A), por muitas horas, ilimitadamente. Os tempos de desfile do Bloco Didá são um pouco inferiores aos tempos de outros blocos, porque realiza arrastão e possui crianças desfilando.

Tabela 7 – Tempos máximos de exposição permitidos para os valores mínimo e máximo, 96,4dB(A) e 111,1dB(A) respectivamente, medidos durante o Carnaval.

<b>Decreto n° 20.505, de 28 de dezembro de 2009, da PMS.</b>		<b>Anexo n° 1 da Norma Regulamentadora n° 15 - Atividades e Operações Insalubres (NR-15), do MTE.</b>		<b>Norma de Higiene Ocupacional n° 01 (NHO-01), da Fundacentro.</b>	
Valor mínimo	Valor máximo	Valor mínimo	Valor máximo	Valor mínimo	Valor máximo
Não definido	Não definido	1:39 hs	12,25 min.	34,67 min.	1,16 min.

Em relação ao ensaio de rua, os LTs também foram ultrapassados considerando-se os limites estabelecidos pela NR-15. Os ensaios de rua ocorrem uma vez por semana, em frente à Sede da ONG, todas as terças-feiras, sendo a sua duração de 40 minutos a 1 hora, durante a época de baixa estação (Abril a Outubro). Na época de alta estação (Novembro a Março), os ensaios ocorrem com maior frequência durante a semana, devido à necessidade de melhor preparação para o Carnaval, bem como à presença dos turistas na cidade. Não há quantidade fixa de ensaios de rua. Neste período, os ensaios podem se estender por mais de 1 hora. Portanto, assim como no Carnaval, a problemática de excesso de exposição também ocorre nos ensaios, dado que os tempos de duração dos ensaios são superiores aos tempos de exposição permitidos



pela legislação federal. De acordo com a NR-15, o ensaio da Banda Didá não poderia ultrapassar 18,75 minutos, na situação mais favorável, ou seja, para o menor nível de pressão sonora registrado, de 108,5 dB(A). Esse valor é ainda menor quando adotados os limites da NHO-01, o qual seria de apenas 2,12 min.

Tabela 8 – Tempos máximos de exposição permitidos para os valores mínimo e máximo, 108,5 dB(A) e 115,2 dB(A) respectivamente, medidos durante o ensaio de rua.

Decreto n° 20.505, de 28 de dezembro de 2009, da PMS.		Anexo n° 1 da Norma Regulamentadora n° 15 - Atividades e Operações Insalubres (NR-15), do MTE.		Norma de Higiene Ocupacional n° 01 (NHO-01), da Fundacentro.	
Valor mínimo	Valor máximo	Valor mínimo	Valor máximo	Valor mínimo	Valor máximo
Não definido	Não definido	18,75 min.	6,8 min.	2,12 min.	0,39 min.



Figura 18: Ensaio de Rua – roda de percussão. Acervo pessoal, 2011.



Figura 19: Ensaio de Rua. Acervo pessoal, 2011.

Dessa forma, pode-se inferir que as componentes da Banda Didá estejam expostas ao risco de agravos à saúde devido à exposição ao ruído. Há de se considerar que neste estudo foram compreendidas apenas duas situações de risco, as quais foram o Carnaval e o ensaio de rua, no entanto existem outras formas de exposição. As musicistas também ensaiam em sala de aula e realizam *shows* de palco. Os ensaios em sala de aula são diários no período de alta estação e ficam superlotados, podendo haver em torno de 25 alunas dentro da sala de aula. O espaço é pequeno e não há revestimento acústico nas paredes ou teto, o que causa grande reverberação sonora. É possível que os níveis sonoros no ensaio em sala de aula possam estar acima dos limites de tolerância estabelecidos pela NR-15, ainda mais que os ensaios internos duram mais tempo do que os ensaios de rua, chegando a prorrogar-se por 2 horas. Quanto aos *shows* de palco, todos os instrumentos são amplificados, inclusive a percussão, em que microfones são instalados na borda superior dos instrumentos. O uso de amplificadores possibilita que excessos no volume do som sejam cometidos, devido à potência desses equipamentos.

Este estudo não teve como objetivo avaliar as intercorrências auditivas em consequência da exposição ao ruído. No entanto, os relatos e fatos observados não podem deixar de ser relatados. Sabe-se que a exposição elevados níveis de pressão sonora causam prejuízos à saúde, as quais possivelmente podem ser detectadas nas componentes da Banda Didá.

Uma das consequências descritas pelas musicistas da banda Didá foi o zumbido. A líder da banda afirmou que sente incômodo após algumas apresentações musicais em função do zumbido no ouvido e que não usa protetor auricular porque não gosta. O protetor auricular é rejeitado de forma generalizada pelas musicistas, porque não gostam e acreditam que o protetor dificulta a dança durante a apresentação.

*“Não percebi perda de audição ainda, ouço muito bem, muito bem mesmo. No pós-show tem, na manhã seguinte, tem perda, tem aquele zooooommm, permanente no ouvido por algumas horas. Você fecha o ouvido, abre, tapa para ver se volta (mexendo no ouvido, como se quisesse tirar água), e não volta, o zumbido ali, aquela abelha lá dentro o tempo todo, mas depois passa.” (E-2)*

*“Por exemplo, trio elétrico, que tem toda aquela projeção sonora, estrondoso mesmo, a gente não gosta de protetor auricular. Neguinho tentou também, ele tentou botar fone na gente, a gente se ouvia e não precisava tocar alto, não conseguiu porque a gente ai dançar o fone limitava o movimento da gente.” (E-2)*

Constatou-se que uma das componentes da Banda já apresenta sinais de PAIR (Perda Auditiva Induzida por Ruído), visto que relata dificuldades na escuta, assim como percebe diferenciações na escuta entres ouvidos direito e esquerdo, o que representa indício de perda. No meio social da Didá, esta componente é apelidada de “Velha da Praça é Nossa”. Trata-se de uma famosa personagem de programa de humor na televisão brasileira, denominado “A Praça é Nossa”. O quadro apresentava diálogos entre o apresentador principal e uma simpática velhinha, a qual ouvia muito mal e sempre confundia e distorcia tudo o que alguém lhe falava. De fato, a confirmação, ou não, da perda deve ser feita por exames médicos (audiometria etc.), além de uma anamnese sobre as possíveis causas, caso seja confirmada.

Estudos realizados com músicos de trio elétrico constataram problemas na audição destes. Em Fortaleza, estado do Ceará, constatou-se diversos efeitos auditivos em músicos de trio elétrico. Dos 21 músicos avaliados, todos (100%) apresentaram mudança temporária do limiar (TTS – *Temporary Threshold Shift*); o zumbido foi apontado por 16 (76%) deles; a sensação de

plenitude auricular esteve presente em 6 (28%); a dor de cabeça em 3 (14%) e a tontura foi relatada por 3 (14%) músicos. Acrescenta, ainda, o estudo que, em comparação a músicos de rock e orquestra sinfônica, os músicos de trio elétrico são proporcionalmente mais atingidos pelos sintomas citados (RUSSO et al., 1995).

O estudo realizado por Miranda & Dias (1998) na capital baiana mostra prevalência de PAIR em 40,4% dos músicos de trio elétrico, sendo que, dentre os músicos avaliados, a prevalência foi de 57,1% para os baixistas, 46,2% para os bateristas, 43,3% para os percussionistas, 40,0% para os guitarristas, 38,5% para os tecladistas, 37,5% para os instrumentistas de sopro e 23,8% para os vocalistas. Nota-se que a prevalência de PAIR entre os percussionistas é uma das maiores.

Diante disso, torna-se provável a conclusão de que possam existir efeitos à saúde das musicistas da Banda Didá, observando-se que nos estudos anteriormente realizados já foram constatados efeitos auditivos nos músicos, além do que os níveis de pressão sonora aferidos são bastante semelhantes.

## **7. Avaliação qualitativa**

### **7.1. Aspectos da Observação Participante**

O primeiro contato da pesquisadora com a banda Didá ocorreu em Junho de 2011, na sede da banda, onde também são realizadas as atividades educacionais da ONG. A filha de Neguinho do Samba, diretora do projeto, disponibilizou-se informar sobre a banda e o projeto da ONG criada por seu pai e atualmente dirigido por ela e sua irmã. Não houve objeção ao ingresso da pesquisadora no projeto como aluna, apesar de sua cor da pele ser branca. Alguns grupos defensores da cultura negra fazem essa restrição. Assim sendo, a pesquisadora passou a frequentar as aulas na Didá em Agosto de 2011, na mesma turma da banda, pois não havia separação entre veteranas e iniciantes.

As dificuldades de inserção no grupo foram muitas. Não havia informação precisa sobre os horários e os dias das aulas. Por inúmeras vezes, a pesquisadora compareceu ao projeto sem saber qual aula teria ou qual seria o horário, permanecendo na recepção por horas, observando o

que iria acontecer. Dessa forma, os primeiros contatos, como aluna, foram com a recepcionista da ONG, que na verdade tinha mais funções: era componente da Banda Peso e uma espécie de “general” das moças, fiscalizando suas vestimentas e a presença de seus namorados. A sexualidade das moças precisava ser controlada e direcionada, dado que eram conhecidas diversas histórias de gravidez na adolescência ou de envolvimento amorosos indevidos. Numa oportunidade, a pesquisadora foi “fiscalizada” na entrada da sede, porque estava acompanhada por pessoa do sexo masculino. Na visão da pesquisadora, o cotidiano na Didá não possui muitas regras, somente o mínimo de regras necessárias para a boa convivência, incluindo as de cunho sexual. Não há rigidez de horários, apenas o suficiente para dar andamento às atividades. Certo desleixo e relaxamento fazem parte do cotidiano. Estabelece-se uma atmosfera familiar, em rejeição às imposições de uma empresa comum, que dita horário de chegada e de saída, restringe funções, cria procedimentos e estabelece hierarquias.

Determinada ocasião, ao dialogar com a líder da Banda, a pesquisadora indagou sobre os horários das aulas, os quais eram frequentemente trocados. A resposta surpreendeu: “Menina, você não aprendeu ainda, não, foi? Na Didá, você chega lá e vê o que está rolando. Aí você faz a aula”. Algumas professoras empreenderam tentativas de reverter a confusão de horários, criando impedimento de entrar na aula àquelas que não chegassem no horário estabelecido, mas sem sucesso. Outro fato que merece destaque é que as reportagens dos jornais e da televisão, filmagens, fotografias feitas da Didá e até as Fichas de Inscrição das alunas não são arquivadas.

Assim, na Didá foi notável a peculiar relação com a disciplina e as regras. Para a pesquisadora, este fato não representa necessariamente algo ruim para as integrantes da ONG, mas uma forma distinta, bastante particular, de lidar com a vida, conforme relato abaixo:

*“Neguinho brigou com a mulher que iria filmar [o show] e ela foi embora. Ele disse: -“Filmar para quê? Manda a mulher ir embora!”. Foram algumas coisas engraçadas, mas acho que as fotos com certeza têm importância, mas é que essa é uma característica da instituição, o jeito da gente viver. Não queremos ser uma empresa. A gente quer ter a habilidade de captação de recursos? Quer! Porque a gente sabe que a instituição precisa sobreviver. Precisa ter regras? Precisa! Precisa ter uma regulamentação, valores de conduta, que proporcionem uma*

*convivência bacana. Temos que parar para acertar várias coisas às vezes. Aqui na Didá é uma coisa que se mantém mesmo depois do falecimento de Neguinho. Qualquer ‘pepino’ a gente para tudo. Vamos resolver! Não tem mais aulas, não tem mais show, não tem mais nada. Só sai daqui depois que resolver. Depois que resolve tudo bem! Então isto aqui não é uma empresa, mas uma casa grande, onde muitas famílias podem conviver e formar uma nova família, onde as oportunidades são muitas e diárias e a vontade de fazer e de acertar é muito grande. Às vezes não acerta, porque a gente não tem a equipe técnica que possa abraçar tudo, mas o desejo de fazer o melhor é sempre o mais importante.” (E-2)*

Da breve convivência, a pesquisadora percebeu diferenças culturais e sociais daquelas que estava habituada. Em primeiro lugar, uma certa resistência em relação à mesma, talvez pela cor branca que inspirava desconfiança. Era praticamente invisível, nenhuma das moças se reportava à pesquisadora nem a cumprimentavam.

O estranhamento ocorreu mutuamente. Nessa fase de “aceitação”, foi percebido pela pesquisadora que algumas integrantes da Didá a encaravam como uma estrangeira à cultura baiana, ainda que fosse uma legítima soteropolitana. Fato percebido no caruru de São Cosme e Damião, quando uma aluna questionou a pesquisadora se já havia comido caruru alguma vez na vida. Outra, em tom de chacota, disse que a comida era muito forte para a pesquisadora que teria dor de barriga.

Transcorreram alguns meses até que fosse estabelecida uma relação de coleguismo com algumas delas, enfim, ser “aceita” no grupo para realizar a coleta dos dados.

## **7.2. Ruído: risco natural**

Segundo Laplantine (2004), *ver* é receber imagens, significa contato imediato com o mundo que não necessita nenhuma preparação, enquanto que *olhar* é vigiar, questionar em busca da significação, perceber mais do que a visão. A matrícula como aluna da ONG parece ter sido uma boa estratégia para compreender a relação das componentes da Banda Didá com o ruído. A

convivência proporcionou *olhar*, observar a maneira de pensar, de agir, de lidar com o som produzido pelas percussionistas.

As aulas de percussão foram totalmente práticas, não havendo ensino de teoria musical. A transmissão do conhecimento musical foi oral e a metodologia de ensino se baseou na observação e na imitação do professor pelo aluno. O professor tocava, o aluno repetia até acertar o ritmo. A forma de ensino da música difere completamente dos métodos tradicionais, onde o aluno aprende as notas musicais e a ler partitura. Houve relatos de tentativa de implantar ensino teórico, porém esta foi totalmente rechaçada pelas alunas.

A escolha do instrumento dependia do gosto pessoal e da adaptação do corpo da pessoa. No primeiro dia de aula a pesquisadora foi orientada a escolher um instrumento que aguentasse carregar. Em busca da melhor escolha, a pesquisadora optou pelo surdo de marcação de dois, que é pesado, porém mais fácil de tocar.



Figura 15: Sala de aula. Acervo pessoal, 2011.

O ruído durante a aula de percussão era bastante elevado. Na primeira aula pareceu ensurdecedor, causando muito incômodo. A pesquisadora levou protetores auriculares, mas percebeu que ninguém os utilizava, por isso também acabou não os colocando. Ao indagar uma das integrantes se o ruído não a incomodava e porque ela não usava protetores nos ouvidos, a

resposta foi simples: “já acostumei” e acrescentou: “mas você tem que usar”. Surgiu o primeiro questionamento: por que a pesquisadora teria que usar proteção e a integrante não?

Em outra ocasião, decidiu-se separar as classes de iniciantes e veteranas, que habitualmente ocorrem juntas, sendo que a aula das iniciantes aconteceu junto com a aula das crianças. A professora de percussão pediu às crianças que tocassem mais baixo, pois havia novatas na aula que não estavam acostumadas com aquela altura de som. Cabe destacar que a presença de crianças de todas as idades, inclusive bebês, nas atividades da Didá é algo cotidiano, sem que haja preocupação em protegê-las da exposição, sob alegação de já terem se acostumado.

Guérrin et al. (2001) relatam que alguns trabalhadores expostos a situações de risco não manifestam amedrontamento aos perigos do ambiente de trabalho. A exclusão do medo do risco ocorre para que possam continuar a conviver com ele, seguir trabalhando, de forma que esse comportamento assume valor de defesa. Porém, não manifestar medo perante o risco pode trazer diversas consequências à saúde do trabalhador.

Outros autores (BERGER, 2001; AREZES; 2002; AREOSA, 2012) afirmam que a percepção do risco parece ser menor em relação aos riscos cujas consequências se manifestam lentamente, em longo prazo. A “invisibilidade” do risco e o pequeno número de trabalhadores afetados, embora alguns sejam seriamente atingidos, tornam o ruído pouco visível para os trabalhadores. A preocupação dos trabalhadores com o risco tende a ser inexpressiva, visto que o ruído, na maioria das vezes, não produz efeito irreversível imediato. Por exemplo, o zumbido, efeito relatado por uma das componentes da Banda Didá, causa incômodo por algumas horas, mas o seu efeito passa. Portanto, sob ponto de vista das musicistas, não há causa aparente ou motivação para que medidas preventivas sejam adotadas.

A habitualidade parece blindar a audição à exposição ao ruído. O contato regular com o risco pode causar a subavaliação da sua percepção, tendendo a adaptar progressivamente os trabalhadores aos seus riscos profissionais (AREOSA, 2010). Na Didá, há noção da exposição ao risco, sabe-se que o ruído elevado pode causar dano, mas o próprio conviver com o ruído torna natural a exposição. O fato de alunas novatas “ainda não estarem acostumadas” com o som alto denota que em breve irão se adaptar ao risco, conforme as alunas mais antigas. Dessa forma, responde-se ao questionamento desta pesquisadora, na condição de aluna novata, quanto a ter que usar EPI, enquanto que alunas mais antigas não precisavam.



### **7.3. Festa: ‘tá’ liberado o som**

O ruído ambiental tem contribuído sistematicamente para a degradação dos grandes centros urbanos. No Brasil, a falta de planejamento urbano, o crescimento desordenado das cidades e a falta de políticas efetivas que direcionem ao desenvolvimento sustentável são fatores que colaboram para a precarização do meio ambiente urbano (GONÇALVES FILHO & MORAES, 2003; VENTURA et al., 2008), afetando direta ou indiretamente a saúde e o bem-estar de seus habitantes.

As origens do ruído são diversas: os bares e restaurantes, os templos religiosos, a construção civil, as casas noturnas, as casas de eventos, as sirenes, o tráfego, os vizinhos, animais, os carros de som, entre outros (CAMPOS et al., 2003). O trânsito de veículos tem sido estudado no meio científico como uma fonte de poluição ambiental que mais causa incômodo às pessoas, visto que a aquisição de veículos automotores aumentou enormemente nos últimos anos, sem que houvesse planejamento urbanístico das cidades para comportar essa nova demanda. O ruído produzido pelo motor e pelo escapamento dos veículos, juntamente com a impaciência dos motoristas perante os longos engarrafamentos, tornam esse problema ambiental cada vez mais crescente. Zannin e colaboradores (2002) realizaram estudo sobre o incômodo causado pelo ruído à população de bairros residenciais da cidade de Curitiba, estado do Paraná, tendo encontrado que 73% apontavam o trânsito como fonte perturbadora e 38% indicavam os vizinhos, considerando as fontes isoladamente, em resposta à pergunta: “quais são os ruídos que incomodam?”. Observaram ainda que as pessoas incomodadas pelo ruído urbano indicaram alguns efeitos à sua saúde e qualidade de vida, predominado a irritabilidade e a baixa concentração.

O problema do ruído ambiental em Salvador é premente, dado que a capital baiana foi eleita em 2009 pela Organização Mundial da Saúde como "a cidade mais barulhenta do Brasil" (SALVADOR, 2009c; SALVADOR, 2011). Em 2008, o número de queixas à Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município de Salvador - SUCOM chegou a 37.074 e vem aumentando a cada ano, visto que somente de Janeiro a Junho de 2011 já tinham sido feitas 30.626 reclamações, conforme verificado na Tabela 9. As reclamações foram

motivadas por diversas fontes sonoras, sendo que o maior número de denúncias ocorreu contra os sons dos veículos particulares. (GUERRA, 2009)

Tabela 9 – Reclamações sobre ruído na Sucom em 2011.

<b>RELATÓRIO QUANTITATIVO POR FONTE SONORA DE 01/01/2011 A 27/06/2011</b>			
<b>Fonte de Emissão Sonora</b>	<b>Número de denúncias</b>	<b>Atendidas pela SUCOM</b>	
		<b>Sim</b>	<b>Não</b>
Veículo particular	14.162 (46,24%)	2.304	11.858
Residência	6.155 (20,10%)	760	5.395
Bar /restaurante / boates	4.531 (14,79%)	1.064	3.467
Estabelecimentos comerciais	1.189 (3,88%)	443	746
Igreja / culto	1.034 (3,38%)	236	798
Área pública	853 (2,79%)	177	676
Construção	726 (2,37%)	387	339
Outros	539 (1,76%)	165	374
Barracas	514 (1,68%)	121	393
Carro de som	169 (0,55%)	77	92
Escola	151 (0,49%)	57	94
Clube	140 (0,46%)	36	104
Academia	121 (0,40%)	42	79
Oficinas	106 (0,35%)	41	65
Rádio comunitária	64 (0,21%)	30	34
Trio elétrico / Blocos	53 (0,17%)	17	36
Animais	49 (0,16%)	9	40
Espaço cultural	31 (0,10%)	8	23
Fábrica	17 (0,06%)	13	4
Estúdios	10 (0,03%)	4	6
Barraca de praia	10 (0,03%)	4	6
Pedreiras	2 (0,01%)	0	2
<b>TOTAL</b>	<b>30.626 (100%)</b>	<b>5.995 (20%)</b>	<b>24.631 (80%)</b>

Fonte: Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município - SUCOM

Muitos soteropolitanos costumam incrementar seus carros com potentes caixas de som. Estejam em qualquer lugar, os proprietários da parafernália sonora abrem o porta-malas, ligam o som no máximo volume, chamam os amigos, compram bebidas alcoólicas e fazem acontecer a sua festa particular. Os postos de combustíveis são os locais prediletos, por esse motivo, a prefeitura municipal de Salvador chegou a intensificar a fiscalização nestes locais, apreendendo muitos equipamentos sonoros por final de semana. Esse costume vem trazendo transtornos à população, que cada vez mais se obriga a renunciar ao silêncio.

O problema do ruído vem sendo relatado nos bairros residenciais de Salvador pelos meios de comunicação. Uma moradora do bairro do Imbuí protesta: *“Domingo à noite estamos nos preparando para dormir, descansar do final de semana que tivemos com nossos amigos e familiares, e retornar ao trabalho no dia seguinte, mas sempre fica esse barulho de vários carros, com o som ligado que até estremece o vidro do meu quarto”* (CAOS, 2007). Outra moradora do Bairro da Boa Viagem reclama: *“é um barulho insuportável, que começa de manhã e não tem hora para acabar. A gente não consegue assistir TV nem dormir direito e fica com dor de cabeça, porque são três músicas diferentes tocando ao mesmo tempo”* (BAIANOS, 2013). Outro depoimento de uma moradora no bairro da Boca do Rio demonstra o incômodo do barulho: *“é pagode, funk, forró, dá de tudo nessa rua. O povo não dá trégua, mas no fim de semana a situação piora. Não me incomoda com as músicas, mas com a altura”* (SALVADOR, 2011).

No período da alta estação, que se inicia em dezembro e prorroga-se até o início de março, a cidade transforma-se em um turbilhão festeiro. O problema do ruído parece multiplicar-se por toda a cidade pelas inúmeras festas, ensaios, lavagens, festivais e Carnaval, criando uma sensação de que a produção de ruído está totalmente liberada. A cidade fica lotada de turistas em busca dos atrativos e da diversão típicos da capital baiana, conhecidos, inclusive, internacionalmente.

A atmosfera festeira se faz presente até nos ônibus que circulam por Salvador. Não é difícil encontrar um grupo de jovens nos últimos assentos do veículo fazendo batucadas e cantando os maiores sucessos da música baiana. Ou então há alguém que porta um radinho de pilha que toca, com som estridente, o pagode ou o arrocha que está fazendo sucesso no

momento. Tamanha alegria e espontaneidade, por muitas vezes, importuna aos demais passageiros.

As barracas de praia costumavam ser equipadas com aparelhos de som e caixas potentes, mas atualmente, com a sua remoção<sup>7</sup>, os antigos barraqueiros arrumam os aparelhos de som em estruturas improvisadas para garantir a música. Não pode faltar aparelho de som na praia, e quando falta, o som do carro cumpre esse papel. Na maioria das vezes, o repertório escolhido é pagode, arrocha ou axé, gosto musical que não agrada algumas pessoas, que acabam tendo que ouvir mesmo assim e em alto volume.

O problema também atinge a região metropolitana de Salvador. As inúmeras festas no Litoral Norte durante o verão são um grande atrativo para baianos e turistas. O município de Lauro de Freitas se localiza no caminho entre Salvador e a Praia do Forte, o principal *point* das praias do norte. Os carros que seguem rumo às festas da Praia do Forte, caminho conhecido como “Estrada do Coco”, constantemente param nos postos de combustíveis com som alto, causando incômodo à população local.

A cultura do barulho tem relação com a autoimagem do baiano e que, por consequência, construiu para os outros. A Bahia é a terra da alegria. A imagem da felicidade é amplamente transmitida por todos os meios de comunicação, principalmente quando chega o verão, a estação mais esperada do ano por baianos e turistas. O ‘jeito baiano de ser’ tornou-se a identidade do povo da terra e produto de *marketing* para atração de turistas. Espera-se que os baianos sejam alegres, vibrantes, bem-humorados, simpáticos, hospitaleiros, festeiros e recebam todos de braços abertos, de forma até submissa (MARIANO, 2009). Tantos atributos ensejam orgulho e vaidade de ser baiano. A música produzida e cantada na Bahia frequentemente adota a temática da alegria, das belezas da terra, inclusive das mulheres, e do jeito faceiro, dengoso e relaxado do povo baiano.

Chega, minha gente, mais de perto

Quero ver quem pula certo

---

<sup>7</sup> Por decisão do juiz Carlos D’Ávila, da 13ª Vara da Justiça Federal, as construções nas areias das praias de Salvador foram proibidas, o que resultou na demolição das barracas existentes. A decisão afetou também a cidade de Lauro de Freitas, que teve as barracas da orla removidas.

Vem sentir como é que é  
Venha de mansinho, devagarinho  
Bata forte, com carinho  
A pisada do afoxé

E a batucada que traz dentro do sangue  
Vem de lá da Bahia, terra do Carnaval  
E toda graça pinta em forma  
De som no caminhão  
Brilho e luz que geram animação

Todo povo pulando e brincando no meio da rua  
Todo povo pulando e brincando no meio da rua  
Segurando um suingue gosto  
Um merengue maneiro  
Vem morena se chegar bem perto  
Pra gente rolar  
Vibração e alegria  
Do Trio de Dodô e Osmar  
Dodô, Osmar

(André Macedo e Levi Pereira, 1981 apud MARIANO, 2009)

Todo menino do Pelô  
Sabe tocar tambor  
Todo menino do Pelô  
Sabe tocar  
Sabe tocar  
Sabe tocar tambor

Eu quero ver  
O menino subindo a ladeira  
Sem violência  
Com toda malemolência  
Fazendo bumbá bumbá  
Fazendo bumbá bumbá

(Gerônimo e Saul Barbosa, 1983 apud MARIANO, 2009)

No discurso da ‘baianidade’ está inserido o sentimento de liberdade, a qual é revertida em transgressão às regras. Ao se festejar, comete-se exagero, ultrapassam-se os limites impostos pelas regras legais e sociais. ‘Vou comer água’ ou ‘vou pro *reggae*’, termos largamente utilizados pelos baianos, traduzem a intenção explícita de ir a uma festa e curtir tudo a que se tem direito. O exagero acontece na ingestão de bebidas alcoólicas, na disposição para o afeto, na dança escandalosa e no volume do som:

*“As festas – como momentos onde os exageros e transgressões aparecem como componentes bem aceitos e até estimulados – são associadas à baianidade de forma também exagerada. Um exagero em que se igualam baianos e não baianos, pois, se esses últimos falam na aptidão e disposição dos baianos para a festa – seja com simpatia ou ironia – os próprios baianos também colaboram para difundir essa imagem, que não é, de fato, um dos piores estereótipos que se pode atribuir a uma cidade (a não ser quando ele é usado como combustível para a tese da ‘preguiça tropical’)”* (MARIANO, 2009, p.183)

O cidadão obriga-se às imposições legais, morais e culturais durante todo o ano, sendo programado um período de subversão desses valores uma vez por ano, durante o Carnaval. O Carnaval é o ápice dos festejos, representa a absoluta explosão da alegria. Nos seis dias de folia, tudo está liberado. É o momento de catarse aguardado com muita ansiedade durante todo o ano. A vinheta carnavalesca de 2013 de uma transmissora de televisão local exibia um *jingle* com a

seguinte letra: ‘tá liberado / a alegria / tá liberado / a paixão / tá liberado o amor / é Carnaval em Salvador’.

A subversão às regras é conhecida desde os primórdios do Carnaval brasileiro. Por volta de 1830, os meios de comunicação faziam duras críticas ao entrudo, que era considerado pela elite brasileira como uma festa de extremo mau gosto, pouco civilizada, barbárie e grosseira. Houve tentativas de reforma para controlar e organizar o festejo, mas não se conseguiu efetivar completamente a reforma em função da resistência da população. As elites brasileiras se afastaram das ruas e passaram a festejar em locais fechados, fazendo acontecer o ‘Carnaval elegante’, separadamente dos pobres e negros que tomaram conta do espaço público.

Por outro lado, existem diversos instrumentos de gestão do ruído no Brasil, porém estes não têm sido utilizados e exigidos pelo poder público de forma efetiva.

A Resolução 001 do Conama (BRASIL. MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 1990) dispõe que “a emissão de ruídos, em decorrência de quaisquer atividades industriais, comerciais, sociais ou recreativas, inclusive as de propaganda política, obedecerá, no interesse da saúde, do sossego público, aos padrões, critérios e diretrizes estabelecidos nesta Resolução”. A resolução também versa que “são prejudiciais à saúde e ao sossego público [...] os ruídos com níveis superiores aos considerados aceitáveis pela norma NBR 10.152 da ABNT”.

A Norma NBR 10.151, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2000), fixa limites de aceitabilidade do ruído em comunidades, estabelecidos o valores de 55dB(A) para o período diurno e 50dB(A) para o período noturno, em áreas mistas com predominância residencial, e de 60dB(A) para o período diurno e 55dB(A) para o período noturno, em áreas mistas com vocação comercial e administrativa. Os circuitos do Carnaval baiano possuem características residenciais e comerciais, assim, os seus espaços urbanos deveriam ser avaliados com referência à citada Norma.

O Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV), previsto no Estatuto da Cidade, Lei nº 10.257 de 10 de Julho de 2001, (BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2001) é um instrumento de gestão para avaliação dos impactos na qualidade de vida da população residente na área do empreendimento ou atividade urbana e suas proximidades. A questão da poluição sonora deveria estar inclusa no EIV, no entanto, de fato, desconsidera-se este fator de risco à população (VENTURA et al., 2008). Conforme versa o Estatuto, todos os empreendimentos e as atividades

urbanas causadoras de ruído deveriam ter a obrigatoriedade de elaborar o EIV (VENTURA et al., 2008), o que inclui o Carnaval, já a festa mais popular do Brasil tornou-se também foco de investimentos empresariais.

Por esses motivos, o ruído produzido nos festejos soteropolitanos, sobretudo no Carnaval, deve ser tratado como um problema de saúde pública.

Portanto, o ruído ambiental no Carnaval é um problema de gestão do poder público. A Prefeitura Municipal de Salvador tem realizado ações fiscalizadoras e campanhas educativas contra a poluição sonora objetivando amenizar o problema, porém os esforços empreendidos ainda são incipientes. A população acaba se resignando diante do problema, obrigando-se a conviver com os elevados níveis de pressão sonora durante a festa ou retirar-se de sua habitação durante os seis dias de folia.

#### **7.4. Música ou barulho?**

Gerges (2000) define que som e ruído são distintos, sendo que o som é a variação da pressão sonora atmosfera dentro dos limites de amplitude e banda de frequências, a que o ouvido humano responde, enquanto que ruído é o som desagradável e indesejável. Saliba (2011) define o ruído como a mistura de sons e barulho, por sua vez, como o som que incomoda, incluindo, assim, componentes subjetivos.

Segundo Adorno (2008), a música é muito mais que meros sons, apesar de guardar semelhanças com a linguagem, em se tratando de uma sequência de sons articulados. A música diz algo, ‘incita intenções relampejantes sem nelas se perder, mas sim as domando’. Portanto, a sequência de sons harmônicos, estruturados, adota sentidos muito particulares: uma lembrança, uma expectativa, um sentimento ou uma sensação.

A altura da música também pode transmitir emoções. Os sons agudos são sons mais altos e possuem frequências (Hz) mais altas, enquanto que os sons mais graves são mais baixos e apresentam frequências mais baixas. Uma nota aguda pode transmitir empolgação, felicidade, alegria, enquanto que uma nota grave pode passar a sensação de tristeza, angústia, solenidade. O instrumento Piccolo<sup>8</sup> produz sons agudos e estridentes, capazes de produzir a sensação de alegria

---

<sup>8</sup> Espécie de flauta italiana, que produz o som mais agudo de uma orquestra.



no ouvinte. Dessa forma, apesar de a frequência ser objetivamente mensurada, a percepção da altura da música é um fenômeno mental subjetivo e interno (LEVITIN, 2010).

Com esse entendimento, a música que proporciona algo subjetivamente agradável parece bastante aceitável, não perturba, conforta a quem a escuta. Caso a música não traga sentimentos ou sensações positivas, torna-se irritante, dispensável, incômodo, causando repulsa ao ouvinte. O desprezo pelo som ainda se intensifica caso esteja em volume alto. Por fim, a música transforma-se em ruído.

Para as componentes da Banda Didá, produzir música, ouvir-se tocar, escutar a colega, é momento de grande satisfação, gozo. O som produzido, mesmo que em níveis elevados, não representa risco ou ameaça, tampouco é compreendido como ruído. Segundo uma das componentes:

*“depois que se toca uma primeira vez, você quer de novo, mas não era uma terapia, não era diversão. Era algo muito maior, algo que quase não dá pra explicar. É como se você alimenta uma parte de si mesma que não é o físico, um prazer indescritível de produzir o som, de ver as pessoas interagindo com o que você está produzindo.” (E-2)*

Além disso, existe um aspecto particular e relevante que dificulta o controle dos níveis de pressão sonora na fonte de origem do som, pois instrumentos percussivos dependem da força que o músico imprime ao tocar, ao contrário dos instrumentos eletrizados, cuja regulação do volume decorre de caixas de som. As percussionistas tendem a imprimir grande força na execução das músicas, o que eleva o volume do som, muitas vezes maior do que o necessário para o público ouvir, porque desejam extravasar e passar “energia” ao espectador. A vontade de tocar influencia diretamente no volume do som.

Em relação ao significado do tocar alto, afirma a líder da Banda Didá:

*“Acho é usar tudo o que eu posso: eu, o instrumento, o lugar e a fome. Acho que tem muito a ver com a fome. Se a gente vem de uma sequência de shows, está meio cansada, não espere muita coisa, não. Mas, se a gente está sem tocar alguns*

*dias? Ave Maria! Você sabe que vai ser difícil de controlar, porque está com saudade de fazer aquilo, a gente fala que está com fome, o termo é esse: ‘tá na fome’. A gente vai à forra e acaba tocando mais alto. [...]*

*Neguinho brigava com a gente para tocar baixo, de colocar pano em cima do tambor para o som não sair, milhões de estratégias ele tentou, coitado! Dá até dó quando eu lembro do que ele fazia para a gente não tocar alto. Ele falava que a gente tinha que ter educação musical. E a gente não queria saber, a gente queria meter a mão no tambor porque a gente queria extravasar, sabe? Aquela coisa de querer botar tudo para fora, vai ser nessa pele [do instrumento] que eu vou botar tudo para fora. Então, quando a gente estava no estúdio, a cantora, coitada, já desanimada... Neguinho dizia “vocês vão acabar com a voz da menina”, ela não consegue se ouvir, quando se ouve está rouca, eu ficava de cara feia, até hoje, manda baixar meu tambor é como se mexesse com minha pessoa, sabe? Eu fico ofendidíssima, eu estava gostando tanto, aí a pessoa manda abaixar...o que é? Não está gostando? Diga! Então, a gente fica chateada, até hoje é assim. [...]*

*Ele [Neguinho] fez dezenas de estratégias, tentou várias formas de a gente tocar baixo, e assim, hoje em dia a gente tem que fazer isso por nós mesmas, porque não tem Neguinho para ficar controlando, aí eu fico olhando o ambiente, se você vê que a parede vai cair, eu digo, gente baixa a mão (risos), vai cair, não dá (risos). Neguinho dizia que quando a gente ia tocar com alguém famoso, tocava baixo, fingia que era educada, mas que quando era com a gente mesmo, a gente não respeitava. Tem várias coisas que deve ter uma resposta psicanalítica, sabe? Na rua, menina... às vezes a gente estava num lugar aberto, aí dizia [Neguinho]: “ah, aqui vocês não querem meter a mão, não, né? Porque tem esse espaço todo para tocar”, a gente dizia: “você fica mandando a gente tocar baixo, agora a gente está sem preparo físico” (risos). A gente era que nem menino pirracento (risos), com essa coisa de volume e de som do instrumento, eu gosto de tocar alto, gosto muito de tocar alto, eu sou uma das que tocam mais alto, isso é péssimo, né? Mas eu pelo menos assumo... num lugar fechado até que eu seguro direitinho a mão, mas sinto muito prazer em tocar alto.” (E-2)*

Neste caso a expressão “fome” transcende a sensação física de ausência de alimentos, à medida que assume o significado da falta de algo essencial. A expressão musical é vital. A carência de tocar resulta naturalmente em uma vontade incontrolável, que se apresenta excessiva ao ser saciada: “*a gente vai à forra*”. A emoção, a satisfação e a vontade de extravasar ao tocar transformam-se em força, a qual, por sua vez, traduz-se em música de alto volume. Porém, não é ruído, é música que satisfaz de forma prazerosa.

### **7.5. Som como imposição de respeito e delimitação de território**

Na história da humanidade, o som tem sido utilizado como forma de coerção, tortura ou para subjugar e amedrontar o adversário. Vinokur (2004) descreve que, na idade do bronze, os escoceses tocavam um instrumento chamado Carnyx, um tubo comprido de bronze com uma cabeça de animal na extremidade, à frente do exército para amedrontar o inimigo. Há relatos de que soldados do exército romano fugiram ao ouvir o terrível som entoado pelo instrumento. O ruído também já foi utilizado como arma não letal, com objetivo de torturar o interrogado. As ações de tortura podem ocorrer da emissão de som alto para produzir surdez temporária ou de sons desagradáveis para causar efeito psicológico.

Na música baiana, o som adquiriu significado na afirmação por espaço territorial e na obtenção de respeito. Gerônimo, importante cantor e compositor baiano, narrou a disputa por espaço entre um bloco afro e um trio elétrico em sua música “Eu Sou Negão”. Inspirou-se em fato verídico, presenciado por ele, em que as duas entidades se impuseram, uma contra a outra, para continuar tocando o seu som (GUERREIRO, 2000).

*“E aí chegaram os negros com toda a sua beleza, sua cultura, sua tradição, com toda sua religião, tentada, motivada a ser mutilada pelos heróis brancos da história, e estamos aqui, eles sobreviveram no bum bum bum, no seu tambor, e o negão vai cantando assim: pega a Rua Chile, desce a ladeira, tá na Praça Castro Alves, fazendo seu deboche, transando o corpo, e o negão assume o microfone e na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala: ‘alô rapaziada do bloco, esse é o nosso bloco afro, vamos curtir agora o nosso som, a nossa levada que é a*

*nossa cultura e segura comigo: Eu sou negão, eu sou negão, meu coração é a liberdade; sou do Curuzu, Ilê, igualdade nagô, essa é minha verdade’. E de repente aparece ao longe um carro todo iluminado, é o trio elétrico. ‘Que é isso, meu irmão? Venha devagar, calma, segura essa aí’ e o cara do trio lá de cima olha: ‘legal, massa, pessoal do bloco afro, é uma beleza tá aqui com vocês, vamos levar o som’ e o negão lá de baixo falando: ‘qual é, meu irmão, aqui é boca de zero nove, é o suingue da gente, vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho que a gente vai seguir o nosso, e na levada: ‘Eu sou negão, meu coração é a liberdade...’ ” (Gerônimo, 1987 apud GUERREIRO, 2000)*

A situação de disputa acontece da mesma forma com a Banda Didá:

*“E assim, existe também um espaço de disputa. Quando a gente está tocando e vem outro grupo, se é um grupo massa, amigo, beleza... porque a gente, como o primeiro grupo de mulheres, acaba tendo muito respeito de outros grupos, hoje muita coisa mudou, tem grupos que rufam [os tambores] para a gente quando a gente está tocando, tem grupos que param de tocar para deixar a gente passar, maior respeito. Mas, quem não respeitar a gente, a gente mete a mão. Ninguém vai ouvir, vai ouvir só a gente tocando porque a gente vai segurar o ritmo até onde a gente puder e atravessar sem parar, sem deixar interromper. Mas geralmente eles conferem algum cavalheirismo para a gente quando a gente está tocando na rua. [...]*

*Acontece quando a gente está tocando em “arrastão”, que é andar pelas ruas do Pelourinho tocando. Quando a gente faz “arrastão”, sempre se bate com algum grupo. E se for evento popular, carnaval, festa de Santa Bárbara, como teve outro dia, dia das crianças, que o próprio Pelourinho acaba promovendo alguns eventos e convidando vários grupos... a gente tem o privilégio de ser o primeiro grupo de mulheres, a gente quer mandar. Se não pedir com jeitinho, não tem negócio. Não tem nenhum tipo de negociação. “Ah, porque vai fazer assim.” “Como é? Quem é que vai fazer assim? Faça lá do seu jeito, que a gente vai fazer*

*do nosso, meu amigo, não tem essa aqui, não”. Se pedir com jeitinho pode acontecer de a gente ceder. Se não... Neguinho tinha muito isso. Quando Neguinho estava com a gente, é Neguinho do Samba (ênfatisa a importância do nome), então, ninguém queria passar por cima. Ele era convidado para reger todo o mundo. E estava lá na frente regendo todos os tambores. E aí sem Neguinho a gente ficou com a mesma mania de querer mandar nas coisas dos outros. A história de Neguinho continua com a gente, a gente se sente proprietária desse legado. É o primeiro grupo de mulheres, a gente é precursora, a gente quer tudo o que a gente merece de reconhecimento e de privilégio, a gente acha que tem que ter mesmo, e aí daquele que duvidar ou que achar o contrário... vai pagar com o ouvido (risos). A gente avista assim, uma vira para ao outra e diz “ah, lá vem fulano!” Se é amigo, a gente libera e se não for, a gente mete mão, tem essa não. Não tem mesmo, baixar a guarda, baixar a crista. Neguinho falava, quando tinha um grupo que não respeitava a gente: “quero ver se vocês vão ceder, quero ver se o andamento vai cair” (risos). E a gente lá lutando. E quando tem uma menina nova a gente fala “vai começar a guerra”. Tem umas meninas inexperientes, a gente fica revoltada com as meninas, a gente diz “não pode cair a banda, não pode baixar, não! Outro dia a gente foi fazer uma coisa com Margarete Menezes, tinha outros grupos. Eu não queria obedecer a ordem de ninguém, todas as ideias que os meninos davam eu não aceitava. As meninas chegaram a brigar comigo, eu falei “tudo bem, foi mal, peguei pesado”. Ah, que nada, esse cara se acha... a gente que tem que dizer como é que tem que ser, se Neguinho estivesse aqui, não era assim? É uma coisa meio que de defesa, estar na retaguarda com eles, por que a gente não confia muito no que vem de lá. E essa coisa do feminino ainda significa muito para os homens “vou chegar e vou mandar, vou fazer, vou acontecer”. Mas enquanto eu estiver aqui, isso não vai acontecer, não.” (E-2)*

É notória a luta por espaço, que não é apenas disputa por território, mas, principalmente, significa imposição por respeito. Destacam-se as seguintes afirmações de um das componentes

da Didá, que denotam esta atitude de forma bastante evidente: “*quem não respeitar a gente, a gente mete a mão*”; “*Se é amigo, a gente libera e se não for, a gente mete mão, tem essa não. Não tem mesmo, baixar a guarda, baixar a crista*”.

A imposição ocorre através da música, com objetivo de “abafar” o som do oponente, os músicos tocam seus instrumentos com maior intensidade, mais alto. A frase “*vai pagar com o ouvido*” revela intenção de repreensão ao oponente que não demonstra respeito. No caso da música “Eu Sou Negão” e também na afirmativa de uma integrante da Didá, há manifestação de ameaça ao grupo adversário: “*qual é, meu irmão, aqui é boca de zero nove, é o suingue da gente, vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho que a gente vai seguir o nosso, e na levada: Eu sou negão, meu coração é a liberdade...*” ou “*vai começar a guerra*”. A expressão “boca de zero nove” surgiu na capital baiana para denotar “barra pesada”, sendo 09 o número de uma linha de bonde para a Liberdade, bairro onde há grande concentração de negros e é considerado perigoso (GUERREIRO, 2000).

Em determinada ocasião, dia de festa no Pelourinho, a Banda Didá se apresentava na rua, em frente à sua Sede. Outras bandas também estavam tocando no centro histórico, sendo que uma delas transitou próximo à Didá, realizando arrastão. Uma das componentes da Banda Didá avistou a outra banda, olhando para trás, e imediatamente incentivou que as outras musicistas continuassem tocando. Gritou “*umbora!*”. Dessa maneira, visou-se impedir que o som da outra banda pudesse invadir seu espaço. Este grito reverteu-se de significado, transmitiu a mensagem para não deixar cair o andamento e tocar alto.

Cabe salientar que as percussionistas têm muita dificuldade técnica em tocar baixo. Normalmente, quando se quer manter o ritmo da música, toca-se alto. Quando as moças tocam baixo, o ritmo do grupo fica mais lento e a música perde o andamento. Este equívoco é frequentemente apontado e corrigido pelas professoras, classificado por estas como ‘uma mania de tocar alto’, visto que é possível aprimorar a técnica e tocar baixo e rápido, sem perder o andamento.

*“Eu desleixo um pouquinho essa questão do ouvido, mas eu sempre falo nas aulas: “não é altura, é a habilidade que vocês vão tocar” [importância]. Você já ouviu o que eu digo: “não, rápido não é alto”, porque as pessoas tocam alto*

*quando vão tocar rápido. Eu falo que você pode tocar rápido e baixo. Ou você pode tocar lento e alto. Neguinho sempre batia nessa tecla da altura do som, justamente por causa da proteção. A gente deu proteção, mas elas deixavam em casa, esqueciam na outra bolsa. No Carnaval a gente tem que comprar, a gente compra mais de trezentas proteções... a gente vai dando, mas elas deixam em casa, mas a gente dá sim.” (E-1)*

*“É por uma negligência nossa. Neguinho nunca ensinou que a gente tinha que tocar alto. Muito pelo contrário, ele sempre brigou para a gente tocar mais baixo, eram brigas homéricas, era coisa assim da gente praticamente acabar uma amizade porque a gente não baixava. E quando a gente tinha que baixar mesmo porque já estava no limite dele, era um clima, a gente atrasa o andamento da música, aí ele ficava mais fulo ainda. Ele dizia: “vocês têm que aprender a tocar baixo, sem deixar cair o andamento”, a gente dizia: “a gente não consegue”, mentira, né? Quando a gente tava de bom humor, a gente conseguia. A gente não queria. Trabalhar com pessoas é muito difícil e com percussionistas é mais difícil ainda. E porque a nossa formação é rua. E a rua dá essa liberdade também. E depois pra você dar uma segurada é mais difícil.” (E-2)*

Faz-se, ainda, presente a militância pela causa negra, pela valorização de sua música, sua cultura, sua cor, sua religião. Na música de Gerônimo, revelou-se a disputa por espaço entre as manifestações musicais negras, representadas pelo bloco afro, e brancas, representadas pelo trio elétrico (GUERREIRO, 2000). Para a Didá, ainda se inclui mais um elemento: o feminino. As mulheres são subjugadas pelos homens, o que ainda é pior quando se tratam de mulheres negras, portanto, a afirmação da mulher negra se faz necessária. Elas querem dar ‘a ordem’, até mesmo entre homens negros.

## VII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ruído produzido no Carnaval afeta a saúde e a qualidade de vida dos espectadores, dos moradores do circuito e dos trabalhadores da festa, sobretudo dos músicos. Não existem políticas de sustentabilidade voltadas para esse período específico que, apesar de acontecer apenas uma vez ao ano, causa transtornos aos cidadãos soteropolitanos e pode afetar definitivamente a saúde das pessoas.

Ademais, não há aplicação dos instrumentos reguladores disponíveis na legislação brasileira, sobretudo da Norma Regulamentadora nº 15. O Decreto Municipal adotado para a fiscalização do ruído durante o Carnaval é demasiadamente permissivo. Por este motivo, músicos laboram em condições de insalubridade, expondo-se a níveis de pressão sonora acima dos limites estabelecidos na legislação federal. A sociedade, o poder público e a comunidade científica devem estar atentos a esse problema e atuar a favor da promoção de um ambiente urbano mais sustentável e da preservação da saúde dos profissionais da festa.

Não se pretende com esse estudo incentivar o fim ou a restrição do Carnaval ou promover uma imagem negativa da festa, conforme preconizado pela imprensa brasileira e esforços empreendidos pelas autoridades locais na tentativa de controlar as massas, na década de 30. Entretanto, já existe a compreensão por parte de todos, autoridades e cidadãos comuns, de que é necessário dosar o descontrole do volume do som no período carnavalesco. As intervenções públicas ainda têm sido insuficientes, apesar das campanhas educativas que visam conscientizar a população sobre os diversos excessos cometidos durante a festa.

Por vários anos, assistiu-se a campanhas de conscientização sobre sexo seguro, que incentivam o uso de preservativo, visto a liberdade sexual permitida e incentivada. Tem-se ciência sobre a incompatibilidade entre bebida e direção, em frequentes veiculações em todos os meios de comunicação do *slogan* “se beber, não dirija”, inclusive devido à recente aprovação de legislação mais rigorosa, com aumento no valor da multa e apreensão da carteira de habilitação para quem ingerir qualquer quantidade de bebida alcoólica. Em fevereiro de 2012, implantou-se uma nova campanha para que as pessoas não fizessem suas necessidades fisiológicas nas ruas. Sobre a poluição sonora houve muito poucas campanhas, ou quase nada, permitindo-se a continuidade dos abusos no volume do som. Provavelmente as autoridades baianas acreditem



que o sexo descuidado e a direção perigosa sejam os grandes vilões do Carnaval, restando os outros problemas ao segundo plano, como no caso do ruído.

Dessa forma, poucas iniciativas governamentais têm sido tomadas, como por exemplo, o caso específico dos Cordeiros<sup>9</sup>. Firmou-se acordo entre o sindicato da categoria e as entidades carnavalescas, com intermediação do Ministério do Trabalho e Emprego e do Ministério Público do Trabalho, para que sejam asseguradas condições mínimas de trabalho, dentre elas, o fornecimento e fiscalização do uso dos protetores auriculares. Há também um projeto da Sucom que pretende regulamentar as zonas onde os trios elétricos e carros de som poderão fazer barulho e restringe o uso de equipamentos de som em trechos do circuito. Todavia, nada foi feito ainda.

Obviamente que não se espera uma festa silenciosa, afinal até as festas infantis têm barulho. Fazem-se necessárias maiores iniciativas para amenizar o problema, tais como campanhas para redução do volume dos sons dos equipamentos, adoção de parâmetros mais restritivos no controle do ruído, fiscalização mais intensa, conscientização dos músicos etc.

Além da falta de políticas públicas, a exposição das integrantes da Banda Didá ao ruído elevado decorre de diversos fatores: a cultura da festa na Bahia e a transgressão das regras, associados à “identidade baiana”; a disputa por espaço territorial e busca por respeito; a dificuldade de controle do ruído na fonte, por motivos técnicos e subjetivos; a noção de habituar-se ao som alto; o prazer da música, não percebida como ruído.

No controle industrial do ruído, a redução na fonte de emissão é a primeira medida de controle a ser tomada. Devido à especificidade da percussão, cuja emissão de som depende da força aplicada pelas musicistas, esta opção torna-se bastante difícil, mas, todavia, não é impossível. Segundo declarado por uma das professoras da Didá, é possível tocar rápido e baixo, sem perder o ritmo. Seria necessário um trabalho técnico intenso e também educacional, visto que o hábito de tocar alto e conviver com o ruído precisaria ser desconstruído. Como segunda opção, as medidas de controle a serem adotadas seriam as administrativas ou de organização do trabalho. Neste caso, o tempo de exposição das musicistas poderia ser reduzido, restringindo-se a duração do ensaio e do desfile no Carnaval. Além disso, é premente a necessidade de conscientização da importância do uso do EPI (protetor auricular), última medida a ser adotada

---

<sup>9</sup> trabalhadores contratados para o período da festa com incumbência de segurar as cordas que separam os blocos com foliões pagantes daqueles foliões não pagantes, conhecidos como foliões pipoca.

na hierarquia das medidas de proteção. Instrumentos legais, como PPRA, PCA e PCMSO, poderiam auxiliar na melhoria das condições de trabalho, caso bem elaborados e implantados efetivamente.

Por fim, é importante registrar que existe uma dificuldade em estimar os riscos à saúde das percussionistas da Banda Didá. As atividades exercidas por elas são diversas, a exemplo dos ensaios de rua e em sala de aula, *shows* de palco e Carnaval, e a exposição ao ruído é intermitente durante a semana e ao longo do ano. Em período de alta estação, a exposição é diária e por longo tempo. Na baixa estação, as atividades são mais reduzidas, sendo que os ensaios de rua se realizam somente às terças-feiras e os ensaios de sala de aula ocorrem, no máximo, duas vezes por semana. Os parâmetros legais brasileiros são direcionados a trabalhadores que laboram 44 horas semanais, o que não é o caso da Didá. Esta intermitência na exposição ao ruído pode ser constatada na profissão de músico como um todo, por isso deve ser avaliada com maior profundidade e criados parâmetros legais específicos para esta categoria de trabalhadores.

## VIII. REFERÊNCIAS

ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 10.151. Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento*, 2000.

ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas - *NBR 10.152. Níveis de ruído para conforto acústico*, 2000.

Adorno T. Fragmento sobre música e linguagem. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, SP 31(2): 167-171, 2008.

Andrade AIA, Russo ICP, Lima MLLT, Oliveira LCS, Russo ICP. Avaliação auditiva de músicos de frevo e maracatu. *Rev. Brás. Otorrinolaringol*, 68(5): 714-20, 2002.

Areosa J. A importância da percepção de riscos dos trabalhadores. *International Journal on Working Conditions*, 3: 54-64, 2012.

Arezes PM, Miguel AS. A exposição ocupacional ao ruído em Portugal. *Revista Portuguesa de Saúde Pública*, 20 (1): 61-9, 2002.

Arezes PM. Percepção do risco de exposição ao ruído. Tese de Doutorado. Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 2002.

Bahia. Secretaria de Cultura do Estado, 2010. Blog da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Disponível em: <http://plugcultura.wordpress.com/2010/08/12/temporada-2010-do-projeto-vem-pra-dida-vem-para-o-pelo-se-despede-com-a-presenca-de-margareth-menezes/>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2011.

Baianos, 2013. Baianos sofrem com a poluição sonora durante o verão.

Disponível em: < <http://atarde.uol.com.br/bahia/materias/1477509>>. 10 de Janeiro de 2013. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Berger E. The name of the game in Hearing Conservation Motivation. *Am. Ind. Hyg. Conf.*, New Orleans, LA, 257: 2001.

Bistafa SR. *Acústica aplicada ao controle do ruído*. 2. ed., Edgard Blücher: São Paulo, SP, 380p. 2006.

Brasil. Ministério do Meio Ambiente. Resolução Conama N° 001, de 08 de março de 1990. Diário Oficial da União de 02/04/1990.

Brasil. Ministério da Saúde. *Doenças relacionadas ao trabalho: manual de procedimentos para os serviços de saúde*. Ministério da Saúde do Brasil: Brasília, DF, 2001.

Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. Norma Regulamentadora Nº 06 – Programa de Prevenção de Riscos Ambientais, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978a. Diário Oficial da União de 06/07/1978.

Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. Norma Regulamentadora Nº 07 – Programa de Prevenção de Riscos Ambientais, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978b. Diário Oficial da União de 06/07/1978.

Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. Norma Regulamentadora Nº 09 – Programa de Prevenção de Riscos Ambientais, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978c. Diário Oficial da União de 06/07/1978.

Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. Norma Regulamentadora Nº 15 - Atividades e Operações Insalubres, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978d. Diário Oficial da União de 06/07/1978.

Brasil. Presidência da República. Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, Lei nº 10.257 de 10 de Julho de 2001. Diário Oficial da União de 11/07/2001.

Brevigliero E, Possebon J, Spinelli R. *Higiene Ocupacional: agentes biológicos, químicos e físicos*. 6.ed., Senac: São Paulo, SP, 451p., 2011.

Burke P. *Variedades de historia cultural*. 2. ed., Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, RJ, 318p., 2006.

Caldas N, Lessa F, Caldas Neto S. Lazer como risco à saúde – o ruído dos trios elétricos e a audição. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 63 (3): 244-51, 1997.

Caos, 2007. Caos na vizinhança. Disponível em:

<<http://soteropolitanosmeioambiente.wordpress.com/2007/10/05/caos-na-vizinhanca/>>. 05 de Outubro de 2007. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Campos ACA, Cerqueira EA, Sattler MA. Ruídos Urbanos na Cidade de Feira de Santana. *Sitientibus*, Feira de Santana, BA, 28: 31-35, 2003.

Cunha MCP. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. 1. ed., Companhia das Letras: São Paulo, SP, 456p., 2001.

Dejours C, Dessors D, Desrlaux F. Por um trabalho, fator de equilíbrio. *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, SP, 33(3): 98-104, 1993.

Dias C. Carnaval de Salvador: a crise da cultura mercadoria. *Revista VeraCidade*, Salvador, BA, 2 (2): 1-7, 2007.

Diniz A. *Almanaque do Carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, RJ, 2008.

Félix A, Nery M. *Bahia, Carnaval*. 1. ed., Abt: Salvador, BA, 293p., 1993.

Ferreira F. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ediouro: Rio de Janeiro, RJ, 421p., 2004.

Ferreira SCM. Mulheres do trabalho social: entre o privado e o público. *Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*, 4 (3): 26-48, 2009.

Fischer T, Dantas M, Silva MFL, Mendes VLP. O Olodum: a arte e o negócio. *Revista de Administração de Empresa*, São Paulo, SP, 33 (2): 90-9, 1993.

Frank A, Von Mühlen CA. Queixas Musculoesqueléticas em Músicos: Prevalência e Fatores de Risco. *Revista Brasileira de Reumatologia*, 47 (3): 188-196, 2007.

Fundacentro. Fundação Jorge Duprat Figueiredo de Segurança e Medicina do Trabalho. *O ruído nas obras da construção civil e o risco de surdez ocupacional*. Ministério do Trabalho e Emprego: 145p, 2008.

Gabas GC. *Programa de Conservação Auditiva / Guia Prático 3M*. 3M do Brasil: 96p., 2004.

Garcia A. *Mulheres da cidade d'Oxum*. Edufba: Salvador, BA, 255p., 2006.

Gerges SNY. *Ruído: fundamentos e controle*. 2. ed., NR: Florianópolis, SC, 676p., 2000.

Góes F. *50 anos de Trio Elétrico*. 1. ed., Corrúpio: Salvador, BA, 168p., 2000.

Góes F. *O País do Carnaval Elétrico*. 1. ed., Corrúpio: Salvador, BA, 122p., 1982.

Gonçalves Filho A, Moraes LRS. In: AIDIS, Associação Brasileira de Engenharia Sanitária e Ambiental. *Saneamento Ambiental: Ética e Responsabilidade Social*. ABES: Joinville, SC, 2003.

Gonçalves CGO, Lacerda ABM, Zocoli AMF, Oliva CO, Almeida SB, Iantas MR. Percepção e o impacto da música na audição de integrantes de banda militar. *Revista Soc. Bras. Fonoaudiologia*, 14(3): 515-20, 2009.

Guerra, contra o axé em Salvador A. *Revista Época*, 558, 2009.

Guerreiro G. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. 1. ed., Editora 34: São Paulo, SP, 320p., 2000.

Guérrin F, Laville A, Daniellou F, Duraffourg J, Kerguelen A. *Compreender o trabalho para transformá-lo / A prática da ergonomia*. 1. ed., Edgard Blücher: São Paulo, SP, 200p., 2001.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2010.

Ibañez RN. Programa de Conservação Auditiva. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 59 (4): 260-62, 1993.

Jovchelovitch S, Bauer MW. Entrevista Narrativa. In: Minayo MCS, Deslandes SF, Cruz Neto O, Gomes R (ed.), *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. 21 ed., Vozes: Petrópolis, RJ, 80p. 2002.

Laitinen H, Poulsen T. Questionnaire investigation of musicians' use of hearing protectors, self reported hearing disorders, and their experience of their working environment. *International Journal of Audiology*, 47 (4): 160-8, 2008.

Laplantine F. *A descrição etnográfica*. Terceira Margem: São Paulo, SP, 137p., 2004.

Levitin DJ. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, RJ, 363p., 2010.

Maia JRF, Russo ICP. Estudo da audição de músicos de rock and roll. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, 20(1): 49-54, 2008.

Maia PA. *Estimativa de exposições não contínuas a ruído*. Fundacentro: Campinas, SP, 223p., 2002.

Mariano A. *A invenção da baianidade*. 1. ed., Annablume: São Paulo, SP, 310p., 2009.

Mendes MH, Morata TC, Marques JM. Aceitação de protetores auditivos pelos componentes de banda instrumental e vocal. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 73 (6): 785-92, 2007.

Mendes MH, Morata TC. Exposição profissional à música: uma revisão. *Rev Soc Bras Fonoaudiologia*, 12(1): 63-9, 2007.

Mendes R. *Patologia do trabalho: atualizada e ampliada*. 2.ed., Atheneu: São Paulo, SP, vol. 1, 986p., 2007.

Minayo MCS, Sanches O. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade. *Caderno de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, RJ, 9(3): 239-262, 1993.

Miranda CR, Dias CR. Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores de bandas e trios elétricos de Salvador. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 64 (5): 495-04, 1998.

Miranda CR, Dias CR, Pena PGL, Nobre LCC, Aquino R. Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores industriais da região metropolitana de Salvador, Bahia. *Jesus*, 7(1): 87-94, 1998.

Monteiro VM, Samelli AG. Estudo da audição de ritmistas de uma escola de samba de São Paulo. *Rev Soc Bras Fonoaudiol*, 15(1):14-8, 2010.

Moura M. A Música no Centro Histórico de Salvador. In: Gottschall CS, Santana MC, *Centro da Cultura de Salvador*. Edufba: Salvador, BA, 237p., 2006.

Moura M. Faraó um poder musical. *Cadernos do CEAS*, Salvador, BA, 112: 10-29, 1987.

Papo, 2010. Papo, Café & Fotos.

Disponível em: <<http://papocafeefotos.blogspot.com/2010/10/pinote-de-crianca.html>>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2011.

Pereira EF, Teixeira CS, Kothe F, Merino EAD, Daronco LSE. Percepção de qualidade do sono e da qualidade de vida de músicos de orquestra. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, SP, 37(2), p.48-51, 2010.



Petrus AMF, Echernacht EHO. Dois violinistas e uma orquestra: diversidade operatória e desgaste musculoesquelético. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, São Paulo, SP, 29 (109): 31-6, 2004.

Ramazzini B. *As doenças dos Trabalhadores*. 2. ed., Fundacentro: São Paulo, SP, 269p., 1999.

Risério A. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed., Versal: Rio de Janeiro, RJ, 619p., 2004.

Rodrigues F. Os ritmistas e a cidade: sobre o processo de formação da música baiana contemporânea orientada para a diversão. Dissertação de Mestrado em Sociologia - PGSOL da Universidade de Brasília, 2006.

Russo ICP, Santos TMM, Busgaib BB, Osterne FJV. Um estudo comparativo sobre os efeitos da exposição à música em músicos de trio elétricos. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 61 (6): 477-84, 1995.

Saliba TM. *Manual Prático de avaliação e Controle do Ruído: PPRA*. 6.ed., LTr: São Paulo, SP, 136p., 2011.

Salvador, BA, 2009a. Prefeitura Municipal. DECRETO nº 20.505 de 28 de dezembro de 2009. Diário Oficial do Município de 29/12/2009.

Salvador, BA, 2009b. Prefeitura Municipal. Indicadores do Carnaval. Disponível em: <[http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2009/Arquivos/INDICADORES\\_CARNAVAL\\_2009.pdf](http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2009/Arquivos/INDICADORES_CARNAVAL_2009.pdf)>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2011.

Salvador, BA, 2009c. Salvador é eleita capital do barulho. Disponível em: <[http://www.pituba.com.br/noticias/prg\\_not\\_exi.cfm?id=6326](http://www.pituba.com.br/noticias/prg_not_exi.cfm?id=6326)>. 26 de Janeiro de 2009. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Salvador, BA, 2011. Salvador é a capital do barulho. Disponível em:  
<<http://jornalismodigital.f2j.edu.br/2011/05/10/salvador-e-a-capital-do-barulho/>>. 10 de maio de 2011. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Salvador, BA, 2012. Prefeitura Municipal. SALTUR, Empresa Salvador Turismo. Relatórios de Desfile, 2012. Disponível em:  
<<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2011/Servicos/RelatorioDesfiles.asp>>. Acesso em: 11 de Dezembro de 2011.

Santanna M. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Edufba: Salvador, BA, 488p., 2009.

Santoni CB, Fiorini AC. Pop-rock musicians: Assessment of their satisfaction provided by hearing protectors. *Brazilian Journal of Otorhinolaryngology*, São Paulo, SP, 76(4): 454-61, 2010.

Santos DCJV dos. Avaliação da aplicação da Norma de ruído ambiental em municípios da região de São João da Boa Vista. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, 2004.

Santos UP, Matos MP, Morata TC, Okamoto VA. *Ruído: riscos e prevenção*. 3. ed., Hucitec: São Paulo, SP, 157p., 1999.

Schmidt MLS. Pesquisa participante e formação ética do pesquisador. *Ciência & Saúde Coletiva*, 13(2): 391-398, 2008.

Souza NSS, Carvalho FM, Fernandes RCP. Hipertensão arterial entre trabalhadores de petróleo expostos a ruído. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, RJ, 17(6): 1481-88, 2001.

Valença RT. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. 1. ed., Relume-Dumara: Rio de Janeiro, RJ, 100p., 1996.

Ventura AN, Viveiros E, Coelho JLB, Neves MM. Uma Contribuição para o aprimoramento do Estudo de Impacto de Vizinhança: gestão do ruído ambiental por mapeamento sonoro. In: XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Acústica. Belo Horizonte, 2008.

Vinokur R. Acoustic Noise as a Non-Lethal Weapon. *Sound and Vibration Magazine*, 2004.

Zannin PHT, Calixto A, Diniz FB, Ferreira JA, Schuhli RB. Incômodo causado pelo ruído urbano à população de Curitiba, PR. *Ver. Saúde Pública*, 36(4): 521-4, 2002.

## **SITES CONSULTADOS**

A Arma é Musical. Disponível em:

<<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1910>>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2011.

Algazarra no Empório Imbuí tira o sono dos moradores do local. Disponível em:

<<http://www.metro1.com.br/portal/?varSession=noticia&varEditoriaId=26&varId=18544&busca=barulho>>. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Atitudes Positivas: Em 2013, cultive o silêncio. Disponível em:

<<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/materias/1474532>>. Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Banda Didá puxa o bloco no Campo Grande homenageando o Recôncavo. Baianas, crianças, dançarinas e percussionistas fizeram bonito no desfile. Disponível em:

<<http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/banda-dida-puxa-o-bloco-no-campo-grande-em-homenageando-o-reconcavo/>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2013.

Plano proíbe barulho em zonas do circuito do carnaval em Salvador

Disponível em:

<<http://www.metroledigital.com.br/portal/?varSession=noticia&varEditoriaId=5&varId=1420&busca=>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2013.

Salvador completa um ano sem barracas. Disponível em:

<<http://www.tribunadabahia.com.br/2011/08/21/salvador-completa-um-ano-sem-barracas>>.

Acesso em: 15 de Janeiro de 2013.

Sucom apreende 56 equipamentos sonoros no fim de semana. Disponível em:

<<http://www.metro1.com.br/portal/?varSession=noticia&varEditoriaId=5&varId=18369>>.

Acesso em: 14 de Janeiro de 2013.

Sem barraca de praia, baianos precisam improvisar para curtir a praia. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/10/sem-barraca-de-praia-baianos-precisam-improvizar-para-curtir-praia.html>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2013.

## **IX. ANEXOS**

### **1. Parecer de aprovação do CEP.**



## PARECER/RESOLUÇÃO N.º 062/2011

**Registro CEP: 060/11** (Este número, bem como o do Parecer acima, devem ser citados nas correspondências referentes a este projeto).

**Título do Projeto:** “As Condições de Trabalho dos Percussionistas das Bandas Olodum e Didá”

**Patrocínio/Financiamento:** Recursos próprios.

**Pesquisador Responsável:** Camila Lessa de Almeida, graduada em arquitetura e urbanismo com especialização em engenharia de segurança do trabalho orientada por Dr. Fernando Carvalho, Professor titular da Universidade Federal da Bahia.

**Instituição:** Pós-Graduação em Saúde, Ambiente e Trabalho, Universidade Federal da Bahia.

**Área do Conhecimento:** 4.06 Saúde, Coletiva; Nível: NSA; Grupo III.

**Objetivos: Geral:** Estudar aspectos das condições de trabalho do músico percussionista nas Bandas Olodum e Didá.  
**Específicos:** Estudar aspectos ergonômicos no uso de instrumentos percussivos nos ensaios, apresentações e Carnaval; Avaliar a exposição a elevados níveis de pressão sonora durante o Carnaval.

**Sumário:** Na Bahia os setores ligados ao turismo e à cultura do entretenimento alcançaram grande projeção, com larga veiculação nos meios de comunicação do país, compondo uma fração altamente relevante da economia local. Os setores do turismo e do entretenimento respondem pela circulação de grandes somas monetárias, interferindo fortemente na gestão da identidade soteropolitana. Há de se considerar que a música percussiva baiana ganhou notoriedade pela singularidade do ritmo que provocou a profissionalização dos percussionistas. Aliado ao sucesso da musicalidade baiana, a tecnologia de som avançou permitindo a sua potencialização em termos de decibéis, algo que tem levado os músicos à exposição excessiva de pressão sonora elevados que pode levar à perda auditiva.

Será um estudo de observacional realizado durante 6 meses. Para o estudo ergonômico, durante a convivência, serão realizadas entrevistas individuais e em grupo, incluindo os professores. Além deste estudo qualitativo serão feitas avaliações quantitativas de ruído com auxílio de audiodosímetro, devidamente calibrado, durante o Carnaval de Salvador. Fotografias, filmagens, gravações de depoimentos e outras formas de registro serão realizadas somente com consentimento do participante da pesquisa, que tem direito ao sigilo dos registros realizados pelo pesquisador.

**Critérios de Inclusão:** Percussionista maiores de 18 anos das referidas bandas. **Critérios de Exclusão:** Não explicitados.

**Análise de riscos:** Riscos de perda de confidencialidade durante as entrevistas.

**Retorno de benefícios para o sujeito e/ou para a comunidade:** A comunidade pode se beneficiar da compreensão das condições de trabalho dos músicos percussionistas da cidade de Salvador. Pode não haver benefícios imediato para os sujeitos. Serão entregues cópias das avaliações quantitativas de ruído realizadas durante o carnaval, juntamente com um sucinto relatório de avaliação dos resultados para que as pessoas envolvidas na pesquisa compreendam o significado dos valores aferidos.

**Termo de Consentimento Livre e Pré-Esclarecido (TCLE):** Utiliza termos simples para tal população. Contém justificativa, descreve os objetivos. A confidencialidade das informações colhidas e privacidade dos dados, durante e após o protocolo estão assegurados. Descreve os riscos possíveis; os benefícios esperados estão descritos; a garantia de esclarecimentos está assegurada. O endereço e telefone ou forma de contatar os investigadores e o CEP estão relacionados.

**Comentários:** O protocolo está bem argumentado, os objetivos são explícitos. Seus fins são éticos e o conhecimento advindo pode trazer benefícios à comunidade. Homologa-se a realização da pesquisa na **Entidade referida** e pelo **Pesquisador Responsável**, sendo observadas as disposições constantes na “Folha de Recomendações” e no “Modelo de Relatório” deste CEP. O presente processo investigatório, com seus anexos, fica **Aprovado** por este Institucional.

Salvador, 15 de Dezembro de 2011.

Professor, Doutor Eduardo Martins Netto  
Coordenador – CEP/MCO/UFBA

**Observações importantes.** Toda a documentação anexa ao Protocolo proposto e rubricada pelo (a) Pesquisador (a), arquivada neste CEP, e também a outra devolvida com a rubrica da Secretária deste (a) ao (à) mesmo (a), faz parte intrínseca deste Parecer/Resolução e nas “Recomendações Adicionais” apensas, bem como a impostergável entrega de relatórios parciais e final como consta nesta liberação, (Modelo de Redação para Relatório de Pesquisa, anexo).

## 2 . Principais apresentações da Banda Didá

1994- Abertura do carnaval de Salvador

1994- I Aniversário da Associação Educativa e Cultural Didá, participações de Herbert Viana, Dominginhos , Lecy Brandão , Pepeu Gomes, Simone Moreno e Maria

1995- Participação no CD Simone Bittencourt de Oliveira

1995- II Aniversário da Associação Educativa e Cultural Didá , participações de Tetê Spindola e Dominginhos

1995- Lançamento do bloco Mulher Gera o Mundo

1996- Gravação da Trilha Sonora do filme Tieta do Agreste com Caetano , Gal e Zezé Motta

1996- Bloco Mulher Gera o Mundo sai com as especiais participações de Caetano Veloso e Elba Ramalho .

1996- Didá grava a música D. Canô de Neguinho do Samba no CD feijão com arroz de Daniela Mercury

1996- Didá participa do Programa Criança Esperança da Rede Globo de televisão

1996- Turnê Nacional com Caetano e Gal

1997- Participação no PERCPAN – Panorama Percussivo Mundial no Teatro Castro Alves com Nana Vasconcelos , Gilberto Gil , Elza Soares e Gal Costa , além das maiores feras da percussão mundial .

1997- Viagem para Nova Iorque , apresentação no Lincoln Center , no Brasil Fest '97 ao lado do principal coral Gospel do mundo o *Mount Mouriah*, de Emílio Santiago , Sandra de Sá e Marcelo Bôscoli .

1998- Didá , recepciona o então presidente americano Bill Clinton , em Brasília durante sua visita ao Brasil , recebendo deste uma carta de congratulações e agradecimento pela brilhante performance no palácio da Alvorada

1998- *Shows* no Uruguai e Argentina

1998- *Show* em São Paulo , tendo a honra da participação especial de Ivete Sangalo

1998- Homenagem a Santo Amaro , participação no Projeto Pôr do Sol , com Caetano , Armandinho e Luís Caldas

1998- Lançamento do primeiro CD da Didá , 2 de fevereiro de 1998 no Cruzeiro de São

Francisco , presença da imprensa nacional e internacional , participação de Daniela Mercury e Caetano que também participaram do CD

1998- Divulgação do disco nos principais programas de televisão, a exemplo de Jô Soares , Raul Gil e Ana Maria Braga

1999- Participação especial no *show* de Leila Pinheiro

1999- Promoção de ensaios abertos na Praça Tereza Batista , sempre com convidados especiais, tais como Beto Jamaica, Ilê , Jacaré e Guiguio

2000- *Show* no *Reveillon* 2000 / 2001

2000- *Shows* na Convenção da Brahma e Antarctica , em Punta del Este e Orlando. Apresentação com Fernanda Montenegro.

2001- A Didá é escolhida como a melhor banda percussiva do Carnaval de Salvador

2002- Didá faz *show* na Noruega

Abertura do *show* de Gilberto Gil, dentro do programa “Sua Nota é um *Show*”, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves

Didá promove em parceria com a Faculdade São Camilo um curso gratuito de capacitação em informática para 1200 jovens

*Show* da Didá no *Reveillon* de Salvador

2003- *Reveillon* Costa do Sauípe

Aula Pública sobre Palmares no Largo do Pelourinho.

**3. Capítulo de livro submetido para publicação: "O Ruído no Carnaval da Bahia: Aspectos de Saúde Ambiental e Ocupacional". Almeida, C.L. e Carvalho , F.M. In: Lima, MAG et al. (Orgs) TÓPICOS EM SAÚDE, AMBIENTE E TRABALHO: perspectivas para um olhar ampliado. Submetido à EDUFBA, 2012.**

**O Ruído no Carnaval da Bahia: Aspectos de Saúde Ambiental e Ocupacional.**

**Camila Lessa de Almeida**

Programa de Pós-Graduação em Saúde, Ambiente e Trabalho, UFBA

E-mail: camlessa@yahoo.com.br

**Fernando Martins Carvalho**

Departamento de Medicina Preventiva e Social, UFBA

E-mail: fmc@ufba.br

**Endereço para correspondência:**

**Fernando Martins Carvalho** - Programa de Pós-Graduação em Saúde, Ambiente e Trabalho, Faculdade de Medicina da Bahia, UFBA. Praça XV de Novembro, s/n – Largo do Terreiro de Jesus, 40.025-010, Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: fmc@ufba.br Fones: 9178.0331, 3283.5573



## **O Ruído no Carnaval da Bahia: Aspectos de Saúde Ambiental e Ocupacional.**

### **RESUMO**

O Carnaval da cidade de Salvador, na Bahia, é a maior festa popular do Brasil e a maior festa de rua do mundo, mobilizando mais de dois milhões de foliões baianos e turistas durante os seis dias de festa, em aproximadamente 25 quilômetros de avenidas, ruas e praças do circuito carnavalesco. O trio elétrico, criado por Dodô e Osmar em 1950, é o principal palco musical do Carnaval. Atualmente, o trio elétrico é um sofisticado caminhão, com cerca de 25 metros de comprimento, 3,20 m de largura e 5 metros de altura, potência sonora entre 100.000 e 500.000 watts, dotado de palco na parte superior e, internamente, de camarins e sanitários. Este capítulo aborda o ruído produzido por trios elétricos durante o Carnaval na cidade de Salvador, considerando os possíveis impactos na saúde dos músicos dos moradores nos circuitos carnavalescos. A legislação brasileira regulamenta a exposição ocupacional e de comunidades ao ruído. Um Decreto da Prefeitura Municipal de Salvador estabelece níveis máximos de emissão sonora admitidos no percurso e nos locais dos festejos de Carnaval, para trios elétricos. No Carnaval de 2011, a Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município, órgão fiscalizador do município de Salvador, avaliou o ruído produzido por 86 trios elétricos (dois desses, de blocos infantis). Apenas dois trios elétricos ultrapassaram o limite máximo de 110 dB(A) (decibéis), estabelecido pelo Decreto Municipal. Entretanto, todos os 86 trios elétricos superaram o limite máximo de 100 decibéis de pressão sonora. O ruído produzido por cada um dos 86 trios elétricos excede amplamente os limites estabelecidos pela Norma Regulamentadora nº 15 do Ministério do Trabalho e Emprego. Os valores máximos estabelecidos pelo decreto municipal são mais permissivos que os da norma federal. O ruído produzido por trios elétricos no Carnaval de Salvador pode afetar a saúde e a qualidade de vida dos espectadores, dos moradores do circuito e dos trabalhadores da festa, sobretudo dos músicos.

**Palavras-chave:** Ruído; Medição de Ruído, Controle de Ruídos, Aglomeração, Carnaval

## **ABSTRACT**

Carnival in Salvador City, State of Bahia, Brazil is the greatest popular feast of the world, mobilizing more than two million people, natives and tourists, for six days, along 25 km of streets, avenues and places that comprise the event circuits. A peculiar kind of bandwagon, the so-called *trio elétrico*, created in 1950 by natives Dodô and Osmar, is the main musical stage of the Bahian Carnival. Nowadays, the *trio elétrico* is a sophisticated truck, 25 meter-long, 3,20 meter-wide and 5 meter-high, sound power of 100,000 to 500,000 watts, with stages in its upper part, and dressing-rooms and WCs, inside. This chapter focuses on the noise produced by trios elétricos during the Carnival in Salvador City, considering its possible impacts on the health of musicians and dwellers exposed in the feast circuits. Brazilian legislation regulates occupational and community exposure to the noise. A Salvador Prefecture decree has set maximum levels for noise produced by *trios elétricos* during the Carnival. During the 2011 Carnival, the municipality regulatory organ (Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município) has measured the noise produced by 86 *trios elétricos*, two of these for children carnival groups. Only two out of the 86 have surpassed the maximum limit of 110 dB(A) (decibels), established in the municipality decree. However, all of them have surpassed the value of 100 dB(A). The noise produced by each one of the 86 *trios elétricos* easily exceeded the limits established by the federal regulation (Norma Regulamentadora nº 15 do Ministério do Trabalho e Emprego) for noise in the workplace. Maximum threshold limits established by the municipal decree are more permissible than the federal ones. The noise produced by *trios elétricos* during the Salvador Carnival can be hazardous to the health and quality of life of the merrymakers, dwellers in the carnival circuits and those who work during the feast, particularly the musicians.

**Key words:** Noise; Noise Monitoring; Noise Control; Crowding; Carnival.

## **Introdução**

O crescimento e a evolução das cidades trouxeram consigo uma série de modificações na estrutura urbana, no estilo e na qualidade de vida das pessoas, o que, conseqüentemente, acarretou o surgimento de diversos problemas conhecidos no mundo moderno. A poluição sonora tem sido um problema enfrentado pela população mundial e vem sendo amplamente

discutida pela sociedade e pela comunidade científica, visto que os grandes centros urbanos tornaram-se fontes geradoras de ruído, afetando diretamente a saúde de seus moradores.

A população brasileira está sujeita à poluição sonora no ambiente das grandes cidades, assim como a população de qualquer cidade grande no mundo. Porém, no Brasil, as múltiplas festas populares têm contribuído consideravelmente para o aumento do ruído urbano. O Carnaval é a maior festa popular do Brasil, mobilizando milhares de pessoas do próprio país e do mundo inteiro. O Carnaval vem sendo amplamente estudado sob o ponto de vista socioantropológico, mas muito pouco considerado quanto aos aspectos de saúde e meio ambiente.

O presente capítulo aborda a questão do ruído no Carnaval na cidade de Salvador, considerando os impactos na saúde dos músicos, os impactos ambientais nos circuitos da festa e as possíveis implicações na saúde dos moradores nesses circuitos.

### **O ruído ocupacional no Carnaval**

O carnaval baiano sofreu inúmeras mudanças ao longo dos anos. No início do século XX, o carnaval baiano ainda guardava características semelhantes às das primeiras manifestações carnavalescas no Brasil, momento em que as brincadeiras eram similares ao antigo entrudo e disseminavam-se os blocos, os cordões, as sociedades e os corsos (DINIZ, 2008). O entrudo, que desde o século XVII era característico dos países da Península Ibérica, consistia em uma espécie de brincadeira bastante desordenada, muitas vezes de gosto duvidoso, de atirar ovos crus, pós de todos os tipos, cinzas, farinha, polvilho e limões de cheiro (que eram limões recheados com água, urina e líquidos diversos) nos transeuntes, o que se assemelha muito às espingardas de água e *sprays* de espuma da atualidade (VALENÇA, 1996). Já os cordões, as sociedades e os corsos tratavam-se de manifestações mais organizadas, representando uma alternativa de festejo mais “civilizada” em relação à balbúrdia do entrudo, onde os foliões desfilavam seu luxo e beleza (DINIZ, 2008; FERREIRA, 2004). Os cordões eram manifestações do “povão” e as sociedades e os corsos representavam a elite branca, porém ambos possuíam algo em comum: a música.

A trilha sonora no período inicial do século XX eram as cantigas de cordões e ranchos e, nos bailes, chorinhos lentos, polcas-chulas, marchas, fados, polcas-tangos, toadas e canções.

Atualmente, a música escutada durante o carnaval é bastante distinta daquelas do século passado, merecendo destaque o surgimento da denominada *Axé Music*, um misto de diversos ritmos musicais: frevo, samba-*reggae*, fricote, galope, merengue e salsa. O termo *Axé* provém do Ioruba, linguagem utilizada no Candomblé, e quer dizer “espaço sagrado de tambores e ritmos”, significando a presença marcante da musicalidade negra percussiva na música baiana (GUERREIRO, 2000).

Aliado ao sucesso da nova musicalidade da *Axé Music*, a tecnologia de som avançou bastante desde a invenção do trio elétrico por Dodô e Osmar, em 1950, o qual revolucionou e mudou definitivamente as características do festejo baiano (GÓES, 2000). A potencialização do som, que proporcionou o aumento do volume em muitos decibéis, tem levado os músicos à exposição excessiva a níveis de pressão sonora elevados. A evolução da cultura sonora dos trios elétricos, hoje dotados de modernas caixas de som e poder de autonomia elétrica, têm contribuído definitivamente para a amplificação sonora e surgimento de agravos à saúde na atividade profissional dos músicos do carnaval da Bahia.

Essa constatação, em alguma medida, tem preocupado às autoridades competentes, bem como especialistas das áreas da otorrinolaringologia e da segurança e medicina do trabalho. Ficam muito evidentes os potenciais efeitos nocivos à audição e à qualidade de vida, tanto dos que executam como daqueles que apreciam a música eletronicamente amplificada. Diversos autores (MAIA & RUSSO, 2008; MENDES & MORATA, 2007) referem que a exposição à música eletronicamente amplificada é um problema de saúde pública.

Miranda & Dias (1998) realizaram estudo de prevalência com dados audiométricos de 187 trabalhadores em 18 Bandas e Trios Elétricos de Salvador, Bahia. Constataram que 40,6% dos trabalhadores apresentavam perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR). Os autores destacam a importância da implantação dos Programas de Conservação Auditiva, a fim de prevenir a instalação ou evolução de perdas auditivas em trabalhadores em bandas e em trios elétricos.

Andrade e colaboradores (2002) relataram que músicos de frevo e maracatu de Pernambuco estavam expostos a níveis de pressão sonora elevados, de 107 a 117 dB(A) e 107 a 119 dB(A), respectivamente, o que comprova a necessidade de adoção de medidas preventivas que reduzam a exposição ao risco ambiental, visando prevenir a ocorrência de perda auditiva induzida por ruído ocupacional (PAIRO).

Monteiro & Samelli (2010) identificaram perda auditiva neurossensorial em 40% de ritmistas de escola de samba de São Paulo, com características sugestivas de perda auditiva induzida por ruído. Acrescentam que este fato evidencia a necessidade de criação de programas de conservação auditiva para músicos e de uma legislação específica que regulamente programas de saúde ocupacional direcionada para essa categoria profissional.

Os estudos científicos realizados com músicos do Carnaval versam, em sua maioria, sobre os impactos auditivos devido à exposição a elevados níveis de pressão sonora, partindo do pressuposto de que este seria o efeito mais esperado. Entretanto, os efeitos do ruído à saúde humana são diversos, podendo ser auditivos ou extra-auditivos. A perda auditiva induzida por ruído (PAIR), a alteração temporária de limiares auditivos, o trauma acústico e o zumbido são alguns efeitos auditivos em consequência da exposição a elevados níveis de pressão sonora. Os efeitos extra-auditivos classificam-se em fisiológicos e de desempenho; os primeiros incluem alterações no padrão dos batimentos cardíacos, alterações no diâmetro dos vasos sanguíneos, modificações do ritmo respiratório, tensão muscular como forma de proteção, alterações endócrinas, dentre outros; os segundos incluem alterações no sono, incômodo, fadiga, irritabilidade, estresse, interferências na concentração, na conversação e no relaxamento do indivíduo, modificando o estado de alerta e vigiância (BISTAFA, 2006; SANTOS, 2004).

A legislação brasileira regulamenta aspectos da exposição ocupacional ao ruído. O Anexo nº 1 da Norma Regulamentadora nº 15 – Atividades e Operações Insalubres, aprovada pela Portaria nº 3.214 de 08 de junho de 1978 do Ministério do Trabalho e Emprego (BRASIL, 1978), apresenta uma tabela com Limites de Tolerância (LT) para exposição ao ruído contínuo ou intermitente, que associa os níveis de pressão sonora em dB(A) ao tempo de exposição máximo diário permissível. Na NR-07 – Programa de Controle Médico de Saúde Ocupacional, Anexo I do Quadro II (BRASIL, 1978) estão estabelecidas diretrizes e parâmetros mínimos para a avaliação e o acompanhamento da audição do trabalhador através da realização de exames audiológicos de referência e sequenciais. Esta Norma versa sobre aspectos da perda auditiva por exposição ocupacional (PAIRO). Na PAIRO há alterações dos limiares auditivos, do tipo neurossensorial, as quais são irreversíveis e ocorrem gradualmente, em caso de exposição continuada, e acometem inicialmente os limiares auditivos em uma ou mais frequências da faixa de 3.000 a 6.000 Hz.

**TABELA 1 - Limites de tolerância para ruído contínuo ou intermitente segundo a legislação brasileira.**

<b>Nível de ruído dB (A)</b>	<b>Máxima exposição diária permissível</b>
85	8 horas
86	7 horas
87	6 horas
88	5 horas
89	4 horas e 30 minutos
90	4 horas
91	3 horas e trinta minutos
92	3 horas
93	2 horas e 40 minutos
94	2 horas e 15 minutos
95	2 horas
96	1 hora e 45 minutos
98	1 hora e 15 minutos
100	1 hora
102	45 minutos
104	35 minutos
105	30 minutos
106	25 minutos
108	20 minutos
110	15 minutos
112	10 minutos
114	8 minutos
115	7 minutos

Fonte: Brasil, MTE, 1978b.

O Decreto nº 20.505, de 28 de dezembro de 2009, da Prefeitura Municipal de Salvador (SALVADOR, 2009) estabelece níveis máximos de emissão sonora admitidos no percurso e nos locais dos festejos de Carnaval, no período compreendido entre as 18 horas da quinta-feira, data oficial da abertura e, 8 horas da quarta-feira de Cinzas, data oficial de encerramento, a saber: 80 dB(A) (oitenta decibéis) para trio elétrico e carro de som de bloco infantil, medidos à distância de 5,0 m (cinco metros) e à altura de 1,5 m do solo da fonte emissora; 85 dB(A) (oitenta e cinco

decibéis) para clube, medidos à distância de 5,0 m do imóvel onde se encontra a fonte emissora; 85 dB(A) (oitenta e cinco decibéis) para barraca e balcão, medidos no limite do equipamento; 100 dB(A) (cem decibéis) para palco, medidos na casa de som (*house mix*); 110 dB(A) (cento e dez decibéis) para trio elétrico e carro de som, medidos nas laterais a 5,00 m de distância e à altura de 1,50 m (um metro e meio) do solo.

Medidas de pressão sonora de 86 trios elétricos foram feitas pela Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município - SUCOM, órgão fiscalizador do município de Salvador, durante o Carnaval de 2011, de 3/3/2011 a 8/3/2011. Usou-se um medidor de nível de pressão sonora (“decibelímetro”) para realização de medidas à frente, atrás e nas laterais dos trios, a uma distância aproximada de 5 metros. A Tabela 2 apresenta os valores mínimo, máximo e mediana das medições feitas, para cada trio elétrico.

**Tabela 2 - Avaliação ambiental de ruído dos trios elétricos no Carnaval de Salvador, 2011.**

ENTIDADE	Mínimo	Mediana	Máximo
Timbalada	106	107,5	115
Nana Banana	108	109,0	112
Alô Inter	100	109,0	110
Camaleão	109	109,0	110
Pra Ficar	104	109,0	110
Balada	106	108,0	110
Traz A Massa / É Massa	105	107,5	110
Cocobambu	102	109,0	109
Me Ama	108	109,0	109
Nu Outro	105	109,0	109
Papa	108	109,0	109
Pinel	108	109,0	109
Q Felicidade	108	109,0	109
Yes Bahia Club	107	109,0	109
Abuse E Use	108	108,5	109
As Marisqueiras	108	108,5	109
Commanche Do Pelô	103	108,5	109
Fecundança / Tô Bacana	107	108,5	109
Mania De Sambar / As Gostosas	108	108,5	109
Mel	107	108,5	109
Alvorada	106	108,0	109
As Kuviteiras	106	108,0	109
As Muquiranas	106	108,0	109
Aviões Elétrico	107	108,0	109

Beijo / Coco Pileque	103	108,0	109
Bloco Jaké	107	108,0	109
Cheiro De Amor	106	108,0	109
Coruja	103	108,0	109
Eu Vou	107	108,0	109
Gangazumba	107	108,0	109
Malê Debalê	101	108,0	109
Amigos Do Cajá	106	107,5	109
Ara Ketu	106	107,5	109
Sertanejo	106	107,5	109
Água De Côco	105	107,0	109
Apaches	105	107,0	109
Eva	105	107,0	109
Mutantes	104	107,0	109
<i>Reggae</i> O Bloco	105	107,0	109
Bola Cheia	100	106,5	109
Filhos De Gandhi	104	106,0	109
Internacionais	104	106,0	109
Okámbí	102	106,0	109
Filhos Do Congo	101	105,5	109
Muzenza	102	104,5	109
Filhos De Marujo	108	108,0	108
Me Abraça	106	108,0	108
Polimania	107	108,0	108
Reduto Do Samba	107	108,0	108
Samba Popular	107	108,0	108
Voa Voa	106	108,0	108
Clube Do Samba Na Avenida	107	107,5	108
Meu E Seu	103	107,5	108
Soweto	106	107,5	108
Trimix Caldeirão / Exaltamaniacos	103	107,5	108
Boka Louka	105	107,0	108
Trio Armandinho, Dodo E Osmar	104	107,0	108
Amuleto	106	106,5	108
Bankoma	106	106,5	108
Olodum	103	106,5	108
Samba Do P	105	106,0	108
100 Censura	103	105,5	108
Ilê Aiyê	100	105,5	108
Baby Léguas - BLOCO INFANTIL	101	105,0	108
Cerveja & Cia	100	105,0	108
Camarote Andante	103	104,0	108
E O Tchan/Bicho	103	107,0	107
Ijexá Da Bahia	106	106,5	107
A Mulherada	103	106,0	107
Os Negões	105	106,0	107
Universitario	103	106,0	107
Filhas De Ghandhy	102	105,0	107
Filhos De Jhá	100	104,0	107



As Kengas	105	105,5	106
Os Mascarados	102	103,5	106
Gera Dois O Bloco	104	104,5	105
Acar Afoxé	98	99,5	105
As Sapatonas	100	103,5	104
Samba & Folia	102	103,5	104
To Ligado	99	103,5	104
Vem Sambar	101	103,0	104
Filhas De Olorum	102	102,5	104
Ibeji	102	102,5	104
Algodão Doce - BLOCO INFANTIL	98	102,0	104
Cortejo Afro	101	102,0	103
Rathaplan	100	101,5	102

Fonte: SUCOM, Salvador, 2011.

Os níveis de pressão sonora aferidos pela SUCOM foram, em grande maioria, acima de 100 dB(A), aos quais os músicos ficam expostos de 4 a 6 horas por dia, que é o tempo aproximado dos desfiles, de acordo com o site oficial do Carnaval de Salvador. Não é difícil ultrapassar os limites de tolerância estabelecidos pelo Anexo nº 1 da Norma Regulamentadora nº 15, visto que para 100 dB(A) o tempo máximo de exposição é de apenas 1 hora. Há de se observar, ainda, que os valores máximos estabelecidos pela Prefeitura Municipal de Salvador são mais permissivos em relação à referida Norma, o que proporciona, portanto, riscos à saúde dos músicos.

A falta do uso de protetores auriculares, pela falta fornecimento por parte do empregador ou pela inadaptabilidade dos músicos (MENDES et al., 2007), agrava a situação de risco ocupacional, embora, visando a proteção do trabalhador, a Norma Regulamentadora nº 06 (BRASIL, 1978) apresente regulações em relação ao uso do EPI (Equipamento de Proteção Individual), bem como o Decreto municipal nº 20.505 (SALVADOR, 2009), em seu artigo 42, exige a garantia e fiscalização do uso da proteção auditiva dos que trabalham em bloco de trio e/ou carro de som e seguranças de cordas.

Apesar de toda a discussão em torno dos elevados níveis de pressão sonora aos quais estão submetidos os músicos do Carnaval, observou-se na literatura que alguns autores questionam a respeito da aplicação da NR-15 para músicos, considerando-se que esta Norma fora elaborada com base no ruído industrial. As baixas frequências são predominantes no som produzido pela música, enquanto que na indústria predominam as altas frequências (MENDES et

al., 2007), sendo que estas são as que mais afetam inicialmente a audição (FUNDACENTRO, 2008).

Dessa forma, ainda existe muito a ser estudado e discutido a respeito da exposição ocupacional ao ruído pelos músicos. De fato, devem ser empreendidos esforços para minimizar ou eliminar os riscos de agravos à saúde, sejam os efeitos auditivos ou extra-auditivos. Nesse sentido, é adequada a aplicação de medidas de proteção coletiva (revestimentos acústicos, distância da fonte de ruído), medidas de caráter administrativo ou de organização do trabalho (redução do tempo de exposição do trabalhador, programas educativos, redução da amplificação do som, elaboração de Programa de Conservação Auditiva - PCA) e utilização de equipamento de proteção individual – EPI (BRASIL, 1978; MONTEIRO, 2010; MENDES et al., 2007). Por outro lado, é preciso considerar que nas apresentações musicais não somente os profissionais estão expostos ao ruído, mas todos os espectadores e também aqueles que estão no entorno próximo.

### **O ruído ambiental no Carnaval**

O ruído ambiental tem contribuído sistematicamente para a degradação dos grandes centros urbanos. No Brasil, a falta de planejamento urbano, o crescimento desordenado das cidades e a falta de políticas efetivas que direcionem ao desenvolvimento sustentável são fatores que colaboram para a precarização do meio ambiente urbano (VENTURA et al., 2008), afetando direta ou indiretamente a saúde e o bem-estar de seus habitantes.

As origens do ruído são diversas: os bares e restaurantes, os templos religiosos, a construção civil, as casas noturnas, as casas de eventos, as sirenes, o tráfego, os vizinhos, animais, os carros de som, entre outros (CAMPOS, 2003). O trânsito de veículos tem sido estudado no meio científico como a fonte de poluição ambiental que mais causa incômodo às pessoas, visto que a aquisição de veículos automotores aumentou enormemente nos últimos anos, sem que houvesse planejamento urbanístico das cidades para comportar essa nova demanda. O ruído produzido pelo motor e pelo escapamento dos veículos, juntamente com a impaciência dos motoristas durante os longos engarrafamentos, tornam esse problema ambiental cada vez mais crescente. Zannin e colaboradores (2002) realizaram estudo sobre o incômodo causado pelo ruído à população de bairros residenciais da cidade de Curitiba, estado do Paraná, tendo

encontrado que 73% apontavam o trânsito como fonte perturbadora e 38% indicavam os vizinhos, considerando as fontes isoladamente, em resposta à pergunta: “quais são os ruídos que incomodam?”. As pessoas incomodadas pelo ruído urbano referiram alguns efeitos à sua saúde e qualidade de vida, predominando a irritabilidade e a dificuldade de concentração.

Em 2008, o número de queixas à SUCOM chegou a 37.074; de janeiro a junho de 2011, foram feitas 30.626 reclamações. No período da alta estação, o problema do ruído parece multiplicar-se por toda a cidade pelos inúmeros ensaios, festas e Carnaval, criando uma sensação de que a produção de ruído está totalmente liberada (A guerra contra o axé em Salvador, 2009). Por esses motivos, o ruído produzido nos festejos soteropolitanos, sobretudo no Carnaval, deve ser tratado como um problema de saúde pública.

**Tabela 3 - Relatório quantitativo da SUCOM por fonte sonora, Salvador, de 01/01/2011 a 27/06/2011.**

Fonte de Emissão Sonora	Denúncias		Atendidas pela SUCOM	
	Número	%	Sim	Não
Veículo particular	14.162	46,2	2.304	11.858
Residência	6.155	20,1	760	5.395
Bar /restaurante / boate	4.531	14,8	1.064	3.467
Estabelecimento comercial	1.189	3,9	443	746
Igreja / culto	1.034	3,4	236	798
Área pública	853	2,8	177	676
Construção	726	2,4	387	339
Outros	539	1,8	165	374
Barraca	514	1,7	121	393
Carro de som	169	0,6	77	92
Escola	151	0,5	57	94
Clube	140	0,5	36	104
Academia	121	0,4	42	79
Oficina	106	0,4	41	65
Rádio comunitária	64	0,2	30	34
Trio elétrico / Bloco	53	0,2	17	36
Animais	49	0,2	9	40
Espaço cultural	31	0,1	8	23
Fábrica	17	0,06	13	4

Estúdio	10	0,03	4	6
Barraca de praia	10	0,03	4	6
Pedreira	2	0,01	0	2
TOTAL	30.626	100,0	5.995	24.631

Fonte: SUCOM, Salvador, 2011.

Existem diversos instrumentos de gestão do ruído no Brasil, porém estes não têm sido utilizados e exigidos pelo poder público de forma efetiva.

A Resolução 001 do Conama (BRASIL, 1990) dispõe que “a emissão de ruídos, em decorrência de quaisquer atividades industriais, comerciais, sociais ou recreativas, inclusive as de propaganda política, obedecerá, no interesse da saúde, do sossego público, aos padrões, critérios e diretrizes estabelecidos nesta Resolução”. A resolução também versa que “são prejudiciais à saúde e ao sossego público (...) os ruídos com níveis superiores aos considerados aceitáveis pela norma NBR 10.152 da ABNT”, datada de 1987 e atualizada em 2000 (ABNT, 2000).

A Norma NBR 10.151, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2000), fixa limites de aceitabilidade do ruído em comunidades, estabelecidos o valores de 55 dB(A) para o período diurno e 50 dB(A) para o período noturno, em áreas mistas com predominância residencial, e de 60 dB(A) para o período diurno e 55 dB(A) para o período noturno, em áreas mistas com vocação comercial e administrativa. Os circuitos do Carnaval baiano possuem características residenciais e comerciais e, por isso, os seus espaços urbanos deveriam ser avaliados conforme a citada Norma.

O Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV), previsto no Estatuto da Cidade, Lei nº 10.257 de 10 de Julho de 2001 (BRASIL, 2001) é um instrumento de gestão para avaliação dos impactos na qualidade de vida da população residente na área do empreendimento ou atividade urbana e suas proximidades. A questão da poluição sonora deveria estar inclusa no EIV, no entanto, de fato, desconsidera-se este fator de risco à população (MARQUES, 2010; VENTURA et al., 2008). Conforme versa o Estatuto, todos os empreendimentos e as atividades urbanas causadoras de ruído deveriam obrigatoriamente elaborar o EIV (VENTURA et al., 2008). Isto inclui o Carnaval, já que a festa mais popular do Brasil tornou-se também foco de investimentos empresariais.

Portanto, o ruído ambiental no Carnaval é um problema de gestão do poder público. A Prefeitura Municipal de Salvador tem realizado ações fiscalizadoras e campanhas educativas

contra a poluição sonora, objetivando amenizar o problema porém, os esforços empreendidos ainda são incipientes. A população acaba se resignando diante do problema, obrigando-se a conviver com os elevados níveis de pressão sonora durante a festa ou retirar-se de sua habitação durante os seis dias de folia.

## **Conclusões**

O ruído produzido no Carnaval pode afetar a saúde e a qualidade de vida dos espectadores, dos moradores do circuito e dos trabalhadores da festa, sobretudo dos músicos. Não existem políticas de sustentabilidade voltadas para esse período específico que, apesar de acontecer apenas uma vez ao ano, causa transtornos aos cidadãos soteropolitanos e pode afetar, temporária ou definitivamente, a saúde das pessoas. As intervenções públicas têm sido insuficientes, restringindo-se a campanhas educativas contra a poluição sonora, e não há aplicação dos instrumentos reguladores disponíveis na legislação brasileira. Por este motivo, músicos laboram em condições de insalubridade, expondo-se a níveis de pressão sonora acima dos limites legais estabelecidos. A sociedade, o poder público e a comunidade científica devem estar atentos a esse problema e atuar a favor da promoção de um ambiente urbano confortável.

## **Referências**

ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas. Acústica - *NBR 10.151. Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento*, Junho de 2000.

ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas - *NBR 10.152. Níveis de ruído para conforto acústico*. 2000.

ANDRADE, A.I.A.; RUSSO, I.C.P.; LIMA, M.L.L.T.; OLIVEIRA, L.C.S. *Avaliação auditiva de músicos de frevo e maracatu*. Rev. Bras. Otorrinolaringol, 68(5): 714-20, 2002.

*A guerra contra o axé em Salvador*. Revista Época, Edição nº 558, 2009.

BISTAFA, S.R. *Acústica aplicada ao controle do ruído*. Editora Edgard Blücher. São Paulo, 2006.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Resolução Conama N° 001, de 08 de março de 1990. *Diário Oficial da União* de 02/04/90, Seção I, Pág. 6.408.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. Norma Regulamentadora N° 09 – Programa de Prevenção de Riscos Ambientais, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978a.

\_\_\_\_\_. Norma Regulamentadora N° 15 - Atividades e Operações Insalubres, Portaria N.º 3.214, de 8 de junho de 1978b.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n° 10.257 de 10 de Julho de 2001. *Diário Oficial da União* de 11/07/2001.

CAMPOS, A.C.A.; CERQUEIRA, E.A.; SATTLER, M.A. Ruídos Urbanos na Cidade de Feira de Santana. *Sitientibus*, Feira de Santana, 28: 31-35, 2003.

SALVADOR. Prefeitura Municipal. DECRETO n° 20.505 de 28 de dezembro de 2009. *Diário Oficial do Município* de 29/12/2009.

DINIZ, A. *Almanaque do Carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

FERREIRA, F. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2004.

FUNDACENTRO, Fundação Jorge Duprat Figueiredo de Segurança e Medicina do Trabalho. *O ruído nas obras da construção civil e o risco de surdez ocupacional*. Ministério do Trabalho e Emprego, 145p, 2008.

GÓES, F. *50 anos de Trio Elétrico*. Salvador, BA: editora Corrupio, 2000.

GUERREIRO, G. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2000.

MAIA, J.R.F. & RUSSO, I.C.P. Estudo da audição de músicos de rock and roll. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, 20(1):49-54, 2008.

MARQUES, C.S.P. *Acústica urbana de Umuarama: avaliação e metodologia para procedimento de reurbanização*. 2010. 243 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) - Universidade Estadual de Maringá.

MENDES, M.H.; MORATA, T.C.; MARQUES, J.M. Aceitação de protetores auditivos pelos componentes de banda instrumental e vocal. *Rev Bras de Otorrinolaringologia*, 73, 2007.

MENDES, M.H. & MORATA, T.C.. Exposição profissional à música: uma revisão. *Rev Soc Bras Fonoaudiol*, 12(1):63-9, 2007.

MIRANDA, C.R. & DIAS, C.R. Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores de bandas e trios elétricos de Salvador. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, 64 (5): 495-04, 1998.

MONTEIRO, V.M. & SAMELLI, A.G. Estudo da audição de ritmistas de uma escola de samba de São Paulo. *Rev Soc Bras Fonoaudiol*, 15(1):14-8, 2010.

SANTOS, D.C.J.V. *Avaliação da aplicação da Norma de ruído ambiental em municípios da região de São João da Boa Vista*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP. 2004.

VALENÇA, R.T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1996.

VENTURA, A.N.; VIVEIROS, E.; COELHO, J.L.B.; NEVES, M.M. Uma Contribuição para o aprimoramento do Estudo de Impacto de Vizinhança: gestão do ruído ambiental por mapeamento sonoro. In: XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Acústica. *Anais...* Belo Horizonte, 2008.

ZANNIN, P.H.T.; CALIXTO, A.; DINIZ, F.B.; FERREIRA, J.A.; SCHULLI, R.B. Incômodo causado pelo ruído urbano à população de Curitiba, PR. *Rev. Saúde Pública*, 36(4): 521-4, 2002.



#### 4. Entrevistas

##### **Entrevistada E-1 (integrante, maestrina e professora da Banda Didá)**

**Data:** 04/11/2011

**Entrevistadora:** Eu queria saber a história da Didá. Eu queria que você me contasse como e quando começou, porque foi criada essa escola e o que significa o nome Didá.

**Entrevistada:** A Didá escola de música foi criada pelo maestro Neguinho do Samba, com objetivo de dar oportunidade àqueles músicos que antes, antigamente nos anos 70-80, não tinham tantos projetos, tantas associações, e, no mais, os blocos afros de Salvador só comportava o sexo masculino e homens, não é? Nem meninos... ele disse que ele foi um dos meninos ousados que se intrometeu no meio dos maiores pra aprender a tocar porque ele gostava muito de tocar, de música. Então, ele vendo essa falta de condição, de oportunidade, ele criou a Didá. Já um projeto era um projeto que ele tinha na cabeça... e também pela ausência de mulheres, ele queria dar oportunidade às mulheres também, que ele achava um elemento muito importante no mundo da música...e Didá é uma palavra em Iorubá, no dialeto africano Iorubá, que significa “o poder da criação”. A Didá funciona aqui no Pelourinho, esse prédio foi um grande presente que o Neguinho recebeu do Paul Simon, quando ele gravou aquele grande sucesso, que traduzindo em nossa língua é “o ritmo dos santos”, que ele criou aquela batida, aquela chamada, que hoje é conhecida mundialmente. O nome da música do Paul Simon... “o ritmo dos santos”, vou tentar pronunciar em inglês “*the rhythm of the saints*”, então quando ele vou para o país dele que ele levou todo esse conteúdo deu muito certo e ele voltou para agradecer ao Neguinho, chamando ele de “sangue bom”, era o que ele contava: “poxa, ele me chamava de sangue bom porque o trabalho dele vingou, deu certo, fez sucesso e ele queria me dar um presente, um carro, que ele via que eu não tinha um carro e queria me dar um carro importado”. Ele não aceitou, ele disse: “Paul Simon, eu tenho um projeto, o Pelourinho entrou em reforma, tem um casarão ali...”, isso aqui eram muralhas, ruínas, não existia essa parte aqui de cima, já estava tudo demolido, ele falou: “tem um casarão que eu gostaria de ter esse espaço para eu criar, começar o meu projeto quando eu tiver mais condições, mas eu já quero o espaço, é o grande sonho da minha vida”. O Paul Simon prontamente chegou no instituto aqui no Pelourinho, comprou o casarão, passou para o nome do Neguinho e hoje a gente funciona aqui nesse lugar.

**Entrevistadora:** Neguinho do Samba ainda estava no Olodum quando fundou a Didá?

**Entrevistada:** ele ainda estava no Olodum, ele fazia o trabalho dele lá como diretor musical, como maestro da banda, coordenador também dos meninos, e tinha o projeto aqui que, na verdade, com uma outra vertente porque ele estava fundamentando nas mulheres... e assim, não tinha nem como concorrer com os meninos, eles são mais fortes, e a gente, no caso as mulheres, eu acho assim, são mais sensíveis, então a gente já estava trabalhando o lado da sensibilidade musical e que deu muito certo, mulher tocando tambor, percussão, e que hoje eu não tinha essa projeção que se tornaria uma banda feminina, que a gente conheceria outros países e que faria trabalhos com outros artistas importantíssimos, como Caetano Veloso, Gal Costa, Daniela, Margarete, a gente já tocou com o coral *Mont Borian* de Nova Iorque, no *Lincoln Center*, que teve um festival, o carnaval do Brasil em Nova Iorque, que sempre tem todo ano, então o Nelson Mota fez esse intercâmbio cultural, ele convidou Neguinho e viu que tinha meninas tocando tambor e queria misturar com o coral gospel de lá, então, assim, a gente fez e fazemos trabalhos muito importantes e principalmente esses trabalhos culturais, que só vêm a somar o conhecimento para todo mundo aqui na Didá e agente traz essa experiência de lá para cá.

**Entrevistadora:** Para a mulher ser inserida nesse contexto da percussão, houve alguma adaptação do instrumento ao corpo feminino? Porque o instrumento é pesado, continua a ser pesado.

**Entrevistada:** continua... era muito mais pesado... a gente na vontade de tocar, de aprender, eu comecei a tocar no repique de aro 14 polegadas, o repique normal é aro 12, no caso ele era bem maior... a circunferência dele e se tornava mais pesado, quanto maior, mais pesado o instrumento... e aí a gente foi sentindo que o corpo... como eu te falei, não dava nem para competir com os meninos, que eles são fortes, têm músculos, enfim... bom a gente fala assim: onde tem homem, mulher não pega peso, mas, assim, a gente enfrentou e aos poucos a gente foi percebendo e foi conversando com Neguinho e ele adaptou principalmente os tambores da banda *show* com pedestal, hoje a gente tem um conjunto de tambores que a gente toca sem estar na cintura. O ensaio tradicional, que é aqui na Didá, de 1 hora ou 50 minutos, o ensaio na rua, a gente utiliza ainda o tambor na cintura, mas a gente tem a joelheira, a gente tem o talabar, a gente tem o instrumento mais leve hoje. Ele foi adaptando também usando alumínio, antigamente os instrumentos eram de madeira, pesavam muito mais, madeira com ferro, e hoje ele foi adaptando

para alumínio, que a chapa do alumínio é bem mais leve, é mais caro, torna um instrumento mais caro, o custo fica bem maior, porém dá mais comodidade à gente. Agora, nós não podemos fugir à regra das circunferências, do diâmetro, porque as polegadas são importantes para percutir o som. Se a gente diminui, a gente muda a sensibilidade, o que a gente aprendeu para fazer aquela junção para tocar o samba-*reggae*, que é a nossa base. Então, a gente vai conservando o mesmo diâmetro... as marcações têm 20 polegadas, 22, 24. Repique tem 12 polegadas, timbau 14, tarol, que é a caixa, 14 polegadas também. Então, a gente vai adaptando com um material mais leve, mais caro com certeza, porém mais leve. Hoje a gente já tem como escolher, o mercado já oferece para a gente diversidade e a gente tem como escolher um material melhor.

**Entrevistadora:** Essa demanda de outros materiais surgiu aqui na Didá?

**Entrevistada:** sim, o Neguinho foi adaptando... justamente, ele foi adaptando o mesmo formato, porém com outro tipo de material, ele testava muito, ele era um cientista dos tambores (sorriso), eu viajava como ele ficava aqui o dia todo, semanas, construindo um instrumento, criando, para depois esse instrumento ser reproduzido e aí quando ele conseguia criar com aquele som que para ele estava adequado, na criação do ritmo, ele aí mandava reproduzir... mas daquele mesmo modelo... ele sempre estava criando, ele era um cientista, ele sempre estava testando, criando, adaptando, construindo alguma coisa, ele não ficava parado e... ele mesmo foi adaptando porque o vime... a maioria do pessoal antigamente usava baqueta de caixa mesmo, industrializada, de madeira, baqueta de bateria, o pessoal tocava o repique com aquele material e... ele descobriu o vime. Não tem móveis de vime? Ele descobriu que esse material percutia o som bem melhor e é bem mais leve. Então ele foi adaptando... ele descobriu isso, ele disse que ele era menino ainda, adolescente, estava perto de um senhor que fabricava móveis de vime e aí ele dava aquelas caídas no Mercado Modelo, no mar, na praia e ele pegou os pedacinhos e falou assim “ah, eu vou levar para tocar”, por que ele não tinha como comprar baqueta, aí ele viu um similar à baqueta, que tinha que comprar no loja, ele disse “não, vou levar isso mesmo”, para não ficar sem tocar... e aí ele disse que deu umas caídas no mar, que quando ele saiu, que ele tentou quebrar, ele viu que ficou mais resistente. Então hoje a gente compra o vime, corta ele do tamanho que a gente precisa, do tamanho de uma baqueta de bateria, aí colocamos na água de um dia, a gente deixa como se estivesse no molho, e no dia seguinte a gente tira e ele fica resistente e a gente usa milhões de vezes o mesmo material (estalando os dedos). Ele foi criando... por isso que eu falo

que ele foi um grande cientista de instrumentos, na linha dele, percussiva, e no ritmo que ele queria realmente percutir, criar, ele criava outras convenções, mas a base mesmo de toda essa criação, de tudo isso aqui, de onde ele participava que era no Olodum, é o samba-*reggae*, que ele mudou, ele percebeu que aqui os blocos afros tocavam como se fosse escola de samba. Não se você já ouviu, tinha até o apito para dar o sinal, como o Rio de Janeiro e São Paulo e ele viu que ele podia mudar, ele ouviu o samba, ele ouviu o *reggae*, o que foi que ele fez? Uma junção, ele fez um experimento, e aí tornou-se o samba-*reggae*, que é essa batida maravilhosa aí que a gente divide e através da base do samba-*reggae* a gente cria, a gente mistura com salsa, *happy*, *funk*, *reggae* e tocamos vários outros ritmos e criamos convenções também.

**Entrevistadora:** eu percebi que vocês nomeiam as batidas. Isso é por causa da influência?

**Entrevistada:** isso. Ele falava com a gente “isso aqui é a base do samba-*reggae*, isso aqui é o merengue, isso aqui é o *swingue*” para a gente distinguir realmente o que é que está misturado no samba-*reggae*, você que quase tem a mesma batida, mas tem uma diferença no repique, tem a diferença das duas marcações, às vezes elas tocam iguais, às vezes elas não tocam iguais, convenções a gente pode criar em cima dessas bases e aí vai da imaginação de cada um.

**Entrevistadora:** porque Neguinho fechou embaixo do instrumento?

**Entrevistada:** porque é esse som que ele queria tirar do instrumento, porque antigamente era aberto e o som vazava, saía e ele percebeu que fechando e abrindo um pouco... é como se fosse... tem uma perfuraçõzinha na marcação para tipo uma respiração, a gente não vê que é forrado, então fica bonito, fica...ele falava que ficava...cria um *feeling*, um *groove* muito bom e ele, como eu te falei, sempre criando, inventando, experimentando até achar o som que ele queria... e ele mesmo criava o instrumento dele.

**Entrevistadora:** eu queria que você me contasse a sua história aqui dentro.

**Entrevistada:** eu conheci Neguinho no Olodum, eu fui Mulher Olodum em 1992, no tema “Índios, os caminhos da fé”, antes no Olodum tinha um concurso para escolher aquela negra que iria representar todas as mulheres, como tem no Ilê, tem a Beleza Negra, o Olodum tinha a Mulher Olodum, eles não chamavam rainha de bloco, era Mulher Olodum que representava e durante um ano ela tinha responsabilidade aqui com a comunidade, tinha que fazer algum serviço sócio-cultural na entidade, então no ano de 1992 eu vim concorrer, gostava, gosto muito de dança nesse ritmo afro mesmo, é a minha condição mesmo de hoje ter uma base, de ser

consciente, me aceitar como negra, resgatar minha história, dos meus antepassados e isso foi me trazendo, eu não conhecia o Pelourinho, que em 1992 não era muito movimentado, que eu morava em um bairro, eu morava em Pirajá, Águas Claras, não andava muito por aqui, eu estudava ali na escola Técnica Federal da Bahia, vinha andando aqui pelo Santo Antônio, eu sei que eu achei o Olodum sozinha, me inscrevi, minha mãe nem sabia (risos), quando minha mãe percebeu, eu cheguei em casa com meu troféu dizendo que ganhei, ainda tomei uma surra porque vim para o pelourinho sem avisar nada (risos), eu, minha irmã e minha prima, pau em todo mundo, (risos) então foi muito engraçado e aí eles ligaram para mim e me convocaram para fazer essa parte social, aí eu fiquei mais com os meninos da banda mirim e Neguinho era responsável por esse projeto, ele e a Cátia, que era uma diretora do Olodum e eu ficava olhando, fazendo a ficha, ordenando, acompanhando em apresentações e eu fala assim “seu Neguinho eu quero aprender a tocar tambor” e ele “menina...isso aqui é complicado, aqui só homem pode tocar, a direção já decidiu, aí eu perguntava “porquê?”, - “porque a maioria da meninas que vinham para cá buliam com os meninos que tinham mulheres e criava aquela confusão, aquela discussão”, mulheres, né? Então eu falava assim “mas esse não é meu objetivo, meu objetivo é aprender a tocar o instrumento” e ele falou assim “tá, tá bom, tá bom”, aquela coisa de água mole em pedra dura, tanto bate até que fura, todo dia eu perguntava, ele olhava assim...tinha dia que ele nem respondia, eu “ai meu Deus, seu Neguinho não respondeu”, eu sei que um belo dia ele falou assim “vem cá”, foi no ensaio aqui do Miguel Santana, que ele era muito assim (estala os dedos) de momento, aí como eu ia fazer a chamada dos meninos, ver a presença, acompanhar tudo direitinho, ver se eles estavam bem, porque tinham meninos também do Axé, que fazia parte, vinha ensaiar aí, eu ficava olhando um pouco, ele disse assim “peraí, eu chamei uma meninas, pegue aí o instrumento que você quer, é o repique não é?”, aí eu falei “é” e eu fiquei toda alegre, e daí criou-se um grupo com meninas aqui mesmo do Pelourinho e eu comecei a tocar, só que ele falou assim “eu já tentei fazer um grupo de mulheres, só que não deu certo, umas engravidaram, outras os namorados começaram a bater para não vir, elas não vinham, com medo, outras as mães tiraram para não criar confusão e eu não sei não, viu? Mas deixa aí, isso aí”, eu falava assim “não, seu Neguinho, uma classe, só uma classe de meninas, já que não pode misturar com os meninos, deixa só as meninas aqui, uma dez ou doze meninas” e aí foi crescendo isso e aí a gente foi ensaiando aqui na rua, outras meninas foram vindo, de bairros e vieram para cá

querendo participar e ele dizia assim “pode vir” e aí foi criando toda essa estratégia, ficha, aluna da Didá, e aí o pessoal viu “mulher tocando tambor?!”, e aí dizia assim, “ah, vai lavar prato!”.

**Entrevistadora:** isso foi no Olodum, ou já foi aqui na Didá?

**Entrevistada:** aqui, isso foi aqui, no Olodum a gente não podia (riso contido), não podia lá, eles não deixavam mesmo, a gente no início só utilizou o instrumento, depois eles tiraram até o instrumento, não podia, fica entre a gente aqui, nem comenta lá, deixa lá, é passado... aí a gente começou a ensaiar aqui na rua, ele criou uns cavaletes, porque não tem mais nenhum aqui...era tipo essa circunferência aqui desse *puff* e ele botava um emborrachado em cima e aí fez um pé e a gente ficava tocando... o som praticamente nenhum, só para treinar mesmo e saber fazer a batida...treinávamos no cavalete de madeira, cortávamos os cabos de vassoura e ficávamos tocando, todo mundo tocava seu instrumento... e ele foi comprando essas chapas de alumínio, ele ia fazendo *shows* quando ele viajava com o Olodum, quando ele voltava com o cachê dele, ele comprava e virava cinco instrumentos, três, quatro, aí foi crescendo... ele mesmo fazia, ele pedia, ele tinha um ferreiro que ele mandava virar porque tem uma ferragem...um instrumento tem várias composições, aqui mesmo a gente tem essa oficina que ele conseguiu com o Projeto Núcleo de Criação e Fabricação de Tambores, a gente tem essas máquinas hoje aqui na Didá, mas antes a gente não tinha, só em uma ferraria tinha, a calandra, a máquina que vira, está tudo ali, agora só não está organizado, mas quando a gente organiza a gente faz vários instrumentos...então, ele mandava virar esse bojos, aqui mesmo a gente armava, eu aprendi a armar instrumento, eu aprendi a fazer instrumento, eu aprendi a pintar instrumento, a fazer baqueta, todo mundo “você faz isso?!”, mas se eu aprendi?! Como se fosse impossível, fosse trabalho de homem, então minha história aqui dentro da Didá começou assim, com o sonho de aprender a tocar, só por curiosidade daquele instrumento, como eu te falei, não tinha essa projeção que iria chegar em uma banda, que outras meninas iriam se interessar, de outros bairros, que viriam para cá para o Pelourinho, que iria repercutir e se tornar a primeira banda feminina de samba-*reggae* no mundo, que a gente conheça é a primeira banda feminina de samba-*reggae* no mundo (ênfase a “no mundo”), então... nós somos as pioneiras, porém servimos também de espelho para outras pessoas quererem também ter uma outra banda feminina, então as mulheres começaram a se inserir no mundo da percussão, muito mais rápido, a querer tocar samba-*reggae*, querer fazer uma banda similar à banda Didá, a gente vê tantas outras aí, antigamente você via

mulher cantando, às vezes até tocando violão, mas no tambor...muito difícil, tinha tocando atabaque, tocando...as mulheres mesmo de Candomblé, as netas, bisnetas, aprendem a tocar porque ficam ali naquele mundo onde tem o ritual, que tem as músicas, que tem as batidas, mas só que aqui o samba-*reggae*, outras mulheres tocando, a gente via aquilo como impossível, mas que se tornou possível, a minha história aqui dentro é que eu tenho a agradecer a tudo que eu aprendi e me deu mais oportunidade de ter a minha própria opinião, de ser inserida no mercado mesmo, de ser conhecida, de conhecer outros países, outras pessoas, de mexer com essa parte cultural que eu gosto muito, eu gosto de trabalhar com pessoas e aqui tem uma abertura enorme aqui na Didá.

**Entrevistadora:** você vive como musicista? Você consegue ter uma boa renda?

**Entrevistada:** não, como musicista não. Porque a música... é aquela situação aqui, a gente é uma instituição cultural e a banda realmente ela tem esses fundamentos e repercute por causa da instituição. Quando a gente viaja, a gente vai fazer nosso *show*, a gente sempre fala da nossa instituição. É através da escola de música que a banda Didá funciona. Então, não é uma banda profissional no mercado, aquela que tem produtor, empresário que patrocina, que tem um salário para cada músico mensalmente, aqui a gente ganha cachê de *show*. Porque tem outras bandas que o músico, além do cachê, ele ganha uma renda mensal. Aqui não funciona assim, a gente ganha quando a gente faz o *show*, às vezes tem *shows*, muitos *shows* para fazer, é muito bom, é ótimo, às vezes não tem. Aí a gente tem que dosar essa situação com outro trabalho, aí eu faço o que? Eu dou aula. Dou aula de ciências numa escola aqui no interior da Bahia. Agora, fixo a gente tem o Carnaval, que a gente tem o Bloco Didá, tem o cachê tudo certinho, são coisas certas... o *Reveillon*, que a gente sabe que acontece, são datas fixas que a gente sabe que tem os eventos para a gente participar...o *Reveillon*, fixo, e o Carnaval, os outros *shows* acontecem, as pessoas solicitam, pedem, a gente viaja, esse ano mesmo a gente fez um evento cultural em El Salvador de 11 dias, já era uma viagem que o Neguinho iria, só que na semana anterior ele faleceu, e aí a gente ficou para ir ano passado, não fomos, e fomos agora esse ano, em Agosto, e a gente ficou lá 11 dias fazendo um trabalho social e cultural com o governo de El Salvador, com a primeira Dama, o Presidente, nas comunidades... que é um país que está em acordo de paz, porém foi um país que viveu 17 anos de guerra. Então lá a gente não podia sair para todos os lugares, só saía para o lugar certo para dar aula, a gente fazia *workshop* e depois apresentações. A gente fazia o

*show* com a banda, então a gente não podia sair para ir ali visitar um museu, não íamos e toda vez que a gente saía éramos escoltados com a viatura da polícia federal, ia todo mundo junto. E lá você via nas esquinas tanques, soldados, em cada loja, em cada estabelecimento um homem armado com fuzil para proteger o estabelecimento porque tem gangues, tem jovens lá... tem terroristas, enfim, a gente viveu uma experiência meio que... (risos nervosos) assustadora, porém o conhecimento que a gente obteve foi muito bom... mulheres discriminadíssimas, um país extremamente machista, as mulheres lá se suicidam, elas abortam clandestinamente e morrem, elas ficam depressivas, elas apanham dos maridos, enfim, a gente viveu tudo isso, tanto que a gente fez um evento maior nas cidades das mulheres, um projeto que elas têm lá muito bom, um projeto de acolher mulheres desamparadas e todas as outras mulheres, tem atendimento ginecológico, com médico, e também tem aquelas mulheres nada diferente daqui, que são espancadas pelos maridos, porém lá tem um estrutura muito boa que eles têm, é um lugar enorme, onde tem uma triagem, ela chega... porque psicologicamente afeta, uma pessoa que apanha, que é espancada, que tem filho, e aí às vezes elas chegam lá com os filhos porque não querem mais voltar para casa, porque eles ameaça que vão matar e elas ficam lá até encontrar um lugar seguro para ficar. Tem o lugar de acolhimento, tem o psicólogo, tem toda uma triagem, elas passam por 9 setores. Cada profissional faz a sua parte.

**Entrevistadora:** Vocês foram ensinar música para elas?

**Entrevistada:** a gente foi lá ensinar música para elas, principalmente para essas jovens.

**Entrevistadora:** Como elas receberam isso?

**Entrevistada:** Elas ficaram encantadas, ficavam bestificadas e queriam mais, pena que cada grupo só tinha uma oportunidade, porque eram vários grupos, em um dia nós tínhamos dois grupos, um pela manhã e um pela tarde. Tinha dia que a gente saía de um lugar, de um local e íamos para outro para atender a outra demanda de mulheres. Tinha dias que a gente ficava no mesmo local, saía o primeiro grupo e chegava o segundo grupo. Foram muitas mulheres, acho que mais de 300 mulheres que participaram desse projeto, foi muito bom... um projeto seguido pela primeira Dama, ela é brasileira, a primeira Dama de El Salvador é brasileira, uma mulher muito de fibra, muito forte, com a gente fala uma mulher “arretada”, ela chega, manda, dá o comando, todo mundo obedece, ela vai criando projetos e tirando essas adolescentes... lá elas contaram que tem um grupo de... tem uma gangue que se infiltra nas escolas, gangues de jovens,



e diz que é uma irmandade e puxam os outros jovens, na verdade quem usa tatuagem lá é marginal, a tatuagem lá é discriminadíssima... e aí essa menina para participar dessa gangue tem que transar com todos os meninos da gangue, se ela conseguir viver até o final e os meninos têm um tempo de serem espancados, se resistirem eles fazem parte da gangue até essa primeira etapa, na segunda eles têm que matar alguém quando eles mandam, tem que matar para diz assim “esse é o menino para ficar com a gente”, quer dizer assim, são as gangues... e eles pegam as pessoas na ruas e batem mesmo...porque essa história? Porque quando o país El Salvador estava em guerra, os pais mandaram os filhos para os Estados Unidos e esses filhos que foram pequenos cresceram, casaram com naturais dos Estados Unidos e tiveram filhos naturais dos Estados Unidos. Só que esses filhos desses filhos que foram para lá começaram a se envolver em gangues, nos estados Unidos tem muita Gangue, aquelas gangues de bairro, do *Brookling*, então quando o país entrou em acordo de paz, o pessoal lá fez uma varredura e mandou todo mundo de volta. Então eles ficaram revoltados com o governo de El Salvador por que aceitou, porque eles dizem que não são el salvadorenhos, que são estadunidenses, então criou essa polêmica, eram várias gangues, eles falavam que tinham umas 5... tipo o comando vermelho aqui, não tem o comando vermelho? Quando eles contaram a história lá, as meninas, as mulheres, eu vi o comando vermelho daqui do Brasil, mas lá tinham 5, que hoje eu acho que sobrevivendo tem 3 gangues ainda muito fortes. Quando chegam em um lugar é devastação tal, eles invadem estabelecimentos, matam os proprietários, saqueiam, pegam pessoas na rua batem, estupram, é muito ruim e a gente estava com medo de sair (olhos arregalados e riso nervoso) porque o pessoal falava assim...Irina é embaixadora de El Salvador, ela trabalha aqui, ela é embaixadora de El Salvador, ela falava assim “olha, vocês estão trabalhando para o governo e esse pessoal não gosta do governo, eles podem atacar vocês. E a gente que vai responder por vocês e a vida de vocês”. E aí a gente hum hum (sorriso meio sem graça) não estava entendendo por quê e aí quando veio essa história... tem uma que mora aqui, que ela era de lá, começou a namorar com um envolvido na gangue, a família mandou para o Brasil, eles tiravam de lá. Quando a gente ficou sabendo que mães queriam tirar jovens das escolas para não se envolverem com essas gangues. Porque é a aquela coisa, pague para entrar, reze para sair, quem entra não sai, se sair morre. Aí uma menina contanto que, de 12 ou 16 colegas, ela era a única sobrevivente.

**Entrevistadora:** São escolas públicas?

**Entrevistada:** sim, as escolas públicas. E uma toda queimada, que jogaram uma bomba dentro do ônibus que ela estava com todas as colegas, todas morreram, ela sobreviveu, mas 90% do corpo todo queimado, só não queimou o rosto e as mãos, tanto que ela usava aquela meia nas pernas, nos braços... muito ruim, então cada lugar que a gente ia, a gente falava da Didá e elas falavam delas, elas perguntavam e a gente perguntava, então vinham essas coisa à tona e a gente começou a entender realmente que realidade, aí ainda a gente disse assim “bom, Brasil não é tão ruim, não, a gente é feliz e não sabe”. Porque aqui nunca teve guerra, aqui tem guerra civil, que morre muito mais pessoas do que a guerra, mas esse terrorismo todo... aqui tem a droga, tem os traficantes, tem aquela parte que não é boa, a violência, mas não sei, não, fiquei chocada, eu ficava parada, eu olhava para as pessoas e dizia assim “você vive aqui mesmo?”, eu ficava me perguntando se aquela pessoas ainda tinha coragem de ficar ali naquele país, porque eu procurava qualquer meio de ir embora. E elas passaram por tudo isso. E assim, quando entrou nesse acordo de paz vieram essas gangues porque eles foram extraditados, mandados de volta e na revolta porque não aceitam ficar lá, mas os Estados Unidos não deixa entrar mais. A entrada lá de estrangeiros, o controle é rígido demais.

**Entrevistadora:** eles deveriam ter cidadania porque são filhos de americanos.

**Entrevistada:** mas eles não quiseram, o governo varreu todo mundo e jogou de volta para o seu lugar, mesmo tendo, porque hoje se vier alguém para cá, casar com alguém e tiver um filho, o filho tem todo o direito de ficar aqui. O pai ou a mãe pode até voltar porque não é original daqui, mas o filho já é original, tanto daqui, quanto de lá, tem as duas nacionalidades, mas lá aconteceu isso. E guerra, você sabe, guerra é guerra. Então essa experiência que a gente teve esse ano foi muito bom, de muita valia, para a gente trazer para as meninas daqui, para elas reverem algum seguimento delas aqui porque tem pessoas piores, pessoas que não têm nem mais força, a gente olhava nos olhos assim e procurava energia, a gente sempre deixava uma mensagem positiva, várias mensagens e elas ficavam muito alegres porque para ouvir isso lá é difícil, um país extremamente machista. E para o que estou seguindo, foi uma experiência muito boa fazer serviço social, eu vi a realidade de outro lugar longe daqui do Brasil e aí eu posso equiparar com os projetos lá, peguei o *feeling* de alguns, muito importante também, tanto para aqui para a instituição, quanto para as pessoas que estavam lá vivendo aquele momento. Às vezes a gente aí na estrada para entrar em outra cidade, o tanque fechava a rua, apontava a mira no carro (risos

nervosos), a gente “ai, meu Deus” (risos; abaixa a cabeça e protege com as mãos). Eles perguntavam o que é que está fazendo, porque vai entrar ali, principalmente porque a gente foi para um lugar muito perigoso, tipo uma favela da Rocinha, a gente entrou lá para dar essa aula. Então o tanque fechou a rua e não deixou a gente passar, mas quando foi explicado, porque tinha o pessoal da produção acompanhando, a gente entrou fez o trabalho, quando a gente voltou, eles... sabe aquela sequencia, é como se estivesse espionando, seguindo, vendo realmente o que iria fazer. Aí eles explicaram “aqui é um lugar muito perigoso, aqui tem aqueles grupos, eles ficam muito aqui”. Era uma área enorme, justamente nas cidades das mulheres que a gente foi, fica nessa região porque acolhe essas mulheres, mas foi muito bom... em seguida a gente foi para a República Dominicana, a gente voltou para cá e viajou de novo para a América Central, porém aí já foi um *show*. A primeira Dama de lá também trabalha com essa questão do direito humano, da qualidade de vida das pessoas menos favorecidas, tanto que a gente gravou até uma música porque ela pediu. Igualdade, união, olhar mais... a gente gravou em espanhol e mandou para lá, não sabemos como vai repercutir lá...porque ela gostou muito, ela queria no samba-*reggae*. Eles ficaram sabendo do projeto, eles viram a gente em El Salvador e eles convidaram a gente para ir para lá. A gente voltou, ficamos aqui uns 4 ou 5 dias e voltamos de novo. Não dava para ir direto, mas foi muito bom esse ano.

**Entrevistadora:** como foi na República Dominicana? Foi mais tranquilo?

**Entrevistada:** República é Bahia! Praia, Caribe, muito bom. Lá a gente saía, podia sair. Lá é outra realidade, um país totalmente livre, eu vi o Brasil, eu vi a Bahia lá, mas El Salvador... (risos) sei não...

**Entrevistadora:** em relação a esse estresse, segurança pública... aqui no Brasil você já passou por isso? Eu estou perguntando por esse ano o Olodum teve uma experiência muito ruim porque teve um tiroteio aqui na praça (Pelourinho). Então eu queria saber se vocês encaram isso de uma forma mais tranqüila, ou se vocês também se preocupam com essa questão.

**Entrevistada:** a gente se preocupa muito com segurança, principalmente na festa maior que a gente participa que é o Carnaval. Envolve mulheres e crianças, que são os filhos dessas mulheres.

**Entrevistadora:** as crianças também tocam?

**Entrevistada:** tocam. Sábado são as mães que saem, que é à noite. A segunda-feira de Carnaval é o Bloco infantil, mas as mães vão para olhar seus filhos. Aí mistura mães com filhos, porém a gente tem preocupação com segurança, a gente deixa tudo regularizado no juizado de menor, tem o pessoal dentro do Bloco olhando, tem os olheiros. A gente pede muito cuidado, muita paciência. Tanto que o Neguinho escolheu, o primeiro Bloco que desfila no domingo é a Didá porque não tem nada na frente para atrapalhar, nem dizer que não vai passar, a gente desce do Hotel da Bahia, entra na passarela, vem até a Rua Chile até onde tem o final de linha dos ônibus, Praça da Sé, a gente sobe até ali.

**Entrevistadora:** Durante o *show* é tranquilo?

**Entrevistada:** *shows* que a gente faz? Sim, a gente sempre se preocupa com segurança, quando é um *show* maior, que tem um convidado mais requisitado, que as pessoas querem... teve o Projeto “Vem pra Didá, vem pro Pelô”, quem abriu? Daniela Mercury, pelo amor de Deus, essa (praça) Tereza Batista ficou pequena, um monte de pessoas fora porque tem a capacidade correta de pessoas para suportar na praça, porque podem ocorrer acidentes, a gente se preocupou com essa quantidade, a gente vendeu ingressos na quantidade, até menos, tinha segurança com detector de metais, estava tudo direitinho, tudo nos “conformes”. Começou esse projeto, graças a Deus não tivemos nenhum empecilho maior... tinha assim, alguém empurrava alguém, mas parava, tinha seguranças tomando providências, mas nada de armas. E aí veio a Mariene, veio Margarete, a gente sempre contornando esse público aí, foi muito bom. Não ficava aquela calma sempre, mas no mínimo da confusão, graças a Deus, todo mundo tranquilo, ninguém ferido, ninguém espancado.

**Entrevistadora:** Em relação à parte social, como funciona? Essas meninas estavam em situação de risco?

**Entrevistada:** Não, são meninas de bairro, meninas que estudam, ou não estudam, não fazem nada, ficam em casa, indo para festinha, não sei o quê, aí quando conhecem a Didá, elas se apaixonam, tem meninas de vários bairros: Cajazeiras, Castelo Branco, Pau da Lima, Águas Claras, Estrada da barreiras, Cabula, a maior parte dos bairros periféricos de Salvador. Elas descobrem a Didá, a maioria é de bairro, se tiver alguém aqui do Pelourinho é pouco. As crianças são mais daqui, uma grande parte. Elas descobrem a Didá, elas descobrem a música, elas começam a ficar mais vaidosas, elas se preocupam com a estética, com o cabelo, você vê, é um

negócio só, flor na cabeça, trança, maquiagem... você já parou um dia aqui na rua? Toda terça a gente tem. Então é muito brilho, muita purpurina, muito tudo! Muita maquiagem, tem o figurino em *shows*, na rua tem a camiseta, a gente exige que venha com calça jeans, a gente insiste na condição de... você é mulher, mas não precisa estar com um decote mostrando o umbigo. Chegue na Didá composta, chegue com uma calça, com uma bermuda normal, uma camiseta que dê para você entrar em qualquer lugar, a gente sempre bate nessa tecla pela preservação do corpo e aqui na Didá, você já percebeu, tem menina gordinha, tem menina magrinha. Aqui a gente não vende a estética que a televisão quer, a gente vende a estética da mulher negra, vende não! A gente mostra, valoriza a estética e as pessoas que veem, bonito, convidam a gente para tocar em eventos, *shows*, casamentos. Os casamentos aqui descobriram a Didá agora, as noivas adoraram esse *feeling* que tiveram. A gente vai, tem o figurino, porque elas querem mostrar, às vezes os noivos não são brasileiros ou não são aqui da Bahia e elas são, elas querem mostrar um pouco da cultura da Bahia, aí elas chamam a Didá, a gente sempre toca em casamento (risos).

**Entrevistadora:** você sente alguma dor, algum mal estar depois de tocar?

**Entrevistada:** não, não. A maioria das meninas adora tocar, a maioria não, todas! A gente só se sente cansada se a gente tocar o dia todo. Não existe isso. A gente toca 1 hora, 1 hora e meia de *show*, tranquilo. A gente toca com os instrumentos no pedestal, eu toco bateria sentada, lógico que a gente tem aquela técnica de estar movimentando alguma coisa, mas agente dança tocando, então, o movimento do corpo é como se a gente estivesse numa academia se exercitando. A gente pode sentir cansaço se... nem no Carnaval, porque a gente termina de fazer o percurso da rua Araujo Pinho até a rua Chile, na maioria das vezes eu vou para casa, eu não gosto muito do Carnaval porque tem muita gente e essa questão da violência. As meninas chegam aqui [na sede da Didá] se arrumam e vão para o bloco delas, depois de tocar, porque se a gente ficasse demolida, não iria querer fazer nada, só dormir e reclamar que está doendo. No início, quando a gente está aprendendo a tocar, tem a questão do calo, porque a gente percute com baqueta, baqueta com cabo de vassoura, então às vezes, pela maneira de segurar, ela rala a mão, tem que ir pegando a técnica de como pegar, tem gente que aperta, eu digo: “não, não faça isso”.

**Entrevistadora:** meu pulso ontem doeu.

**Entrevistada:** deixe mais livre porque você estava segurando, como eu falei com outra menina, ela estava assim (mostra as baquetas seguras de forma muito firme, com punhos fechados), olha

você tem que deixar os dedos num equilíbrio que você manuseie e não rale em sua mão [as baquetas]. Eu estava com o dedo cortado, foi um corte feinho com a faca, eu segurei a baqueta com o punho porque eu queria deixar esse dedo livre, eu não podia pegar com ele porque estava doendo, foi um *show* na semana passada, olha como rala, olha o calo. Como eu segurei indevidamente para tocar, eu fiz essa experiência, não deu certo. Quando eu reclamo de calo na mão é isso. Eu toco muito, eu toco bateria, toco marcação. Em *shows* somente de tambores, eu toco fundo, que é o maior. Com a “Banda *Show*” eu toco bateria. Então, com o passar do tempo você vai aprendendo como manusear a baqueta, o instrumento adequado ao seu corpo, tem que usar proteção no joelho quando está em pé, porque aquele ferro fica encostando [refere-se ao aro metálico do tambor]. Ainda tem alguns instrumentos que não é serrado direito, então a gente faz questão que coloquem os materiais de proteção. E para as crianças, você percebeu, os instrumentos são menores, “tamborzinhos” todos reduzidos, quando as meninas pegam a gente fala assim: “esse som é para as crianças, não vai sair o som que a gente quer trabalhar”. Vocês vão tocar com a consciência mais elevada, as crianças estão na fase de experimento, de aprender, então a gente tem que dar condição, eles têm joelheira, “talabar” e tambor reduzido. O fundo tem o mesmo diâmetro, porém a gente diminuiu a altura dele, a gente usou um material mais leve, o alumínio. Tem fundo que você pega parece uma marcação de um, o mesmo peso. Eu não vejo as pessoas dizendo que se machucaram, no início, sim, porque eram bem pesados, eram aqueles tambores tradicionais mesmo. Eram de madeira, o repique era maior, Neguinho foi experimentando, adequando, melhorando a condição de uso, principalmente para nós mulheres. A gente começou a questionar: “a gente tem útero, viu? A gente tem útero, Neguinho”, por isso que ele criou esse pedestal todo da “Banda *Show*”.

**Entrevistadora:** Naquele dia que eu assisti vocês aqui na Praça, vocês penduraram na cintura.

**Entrevistada:** mas era só percussão, não tinha “Banda *Show*”, não tinha instrumento de corda, de sopro. É por que ali era uma apresentação só de percussão, uma coisa assim de 30 minutos. O show da “Banda *Show*” é de 1 hora e meia, de 1 hora e 40 minutos.

**Entrevistadora:** E nesses shows [da “Banda *Show*”], vocês não usam pendurado na cintura?

**Entrevistada:** Não, todos no pedestal. A bateria eu toco sentada, a guitarra com correia, o teclado na estante, a gente tem todo um aparato de banda normal, ninguém com instrumento na cintura. Só quando o cliente pede uma apresentação especial em determinada música: “olha, eu

quero uma menina aqui na frente com o tambor, fazendo aqueles movimentos lindos que vocês fazem”. Vão todos num pedestal e um dos instrumentos fica no cantinho para esse momento. Uma música é 4 minutos, aí aquela menina faz a coreografia, depois volta para o lugar dela normal. A gente não toca 1 hora e meia com o instrumento na cintura, no Carnaval é no pedestal.

**Entrevistadora:** Em dia de terça-feira, no ensaio de rua, como é?

**Entrevistada:** a gente toca com o “talabar”, com o instrumento na cintura, aqui na rua, porém é 40 minutos, 45 minutos de apresentação. A gente sempre começa depois das 8 horas, mas é para começar 8 e terminar 9 horas, mas a gente sempre começa 8:10hs, 8:20hs, mas aí tem que terminar 9 horas porque as meninas têm que ir para casa. Só nessa terça-feira, que foi homenagem a Neguinho [seria seu aniversário em 31/10/2011], a gente fez mais, a gente deu uma volta aqui no Pelourinho. Nada demais, só quando é uma coisa importante. Elas já sabem, nada de machucar, algumas colocam duas joelheiras, algumas compram seu material em casa de material esportivo, algumas têm o “talabar” acolchoado. Eu ensino: “não é para colocar o instrumento na cintura [refere-se ao posicionamento do talabarte], é para colocar no quadril”.

**Entrevistadora:** E qual é a diferença?

**Entrevistada:** Você tem esse ossinho aqui do lado, na cintura vai apertar e vai te machucar, porque o instrumento vai puxar para frente. Então se você coloca no quadril, você tem esse ossinho, fica tudo certo. Foi coisa que fui começando a adequar no meu corpo para eu me sentir bem.

**Entrevistadora:** Eu senti isso na aula.

**Entrevistada:** Você colocou na cintura, não foi? Ele [o instrumento] foi te puxando para frente. Se você colocar nesse ossinho aqui no quadril... o ideal é que tenha o gancho porque na hora você vai por ele [o instrumento], você põe aqui (mostra a posição correta, momento registrado em fotografias por esta pesquisadora). Se você colocar na cintura vai te incomodar, vai te puxar para frente, a coluna vai. No quadril não tem problema nenhum, a gente vai dando a dica, o pessoal vai começando a se adequar.

**Entrevistadora:** Isso daqui de prender também dói [esta pesquisadora refere-se à fivela que prende o talabarte].

**Entrevistada:** Ahhhh... mas tem que botar no lugar certo, o pessoal coloca em cima do osso! [do quadril] É que o pessoal coloca em cima do osso! Se você fechou [a fivela], tem que colocar aqui (mostra posição central, na frente do corpo), livre do corpo. Eu vou dando uma aula disso,

geralmente no final do ano chegam meninas novatas e a gente tem que ensinar. A menina estava segurando a baqueta assim, do jeito que você segurou, está errado. Tem que segurar a baqueta assim, deixar ela manuseável na sua mão.

**Entrevistadora:** Você segura com a ponta dos dedos, né?

**Entrevistada:** Sim. É que vocês têm que ter confiança, vocês ficam tão nervosas... desse jeito que vocês seguram... sua mão vai ralar, vai encher de calo e o seu pulso vai doer por que vocês vão botar mais força. Aqui você nem mexe ele [o pulso] (mostra a maneira correta de segurar a baqueta, mais solta e controlando o movimento da mesma com a ponta dos dedos). E tem aquela questão do aquecimento, toda aula, antes de tocar, tem que fazer um alongamento.

**Entrevistadora:** Eu não vi ninguém fazendo alongamento.

**Entrevistada:** mas é passado para fazer, você chega no cantinho e ó (mostra o alongamento dos braços, pernas, cintura). Quando você alonga, tem muito mais elasticidade para usar e para quem está começando dói menos, porque é para se acostumar com os materiais periféricos: baqueta, “talabar”, um instrumento estranho. Eu falei que você vai se adequar, você já colocou o “talabar” na cintura, você tomou pavor, mas quando você colocar na cintura vai ver que é totalmente diferente. Foi importante você falar isso, às vezes a gente vê a pessoa nervosa, não sabe o que é, incomodada... por que é aquele grande defeito do homem [ser humano], quando a gente já sabe uma coisa, acha que todo mundo já sabe. Porém tem que passar sabendo que a pessoa nunca participou. Eu às vezes me deixo passar... hoje eu estou repassando ritmos antigos, as bases, para vocês pegarem e terem confiança para qualquer outro movimento, fazer movimentos com o tambor, por isso que eu exijo: “entre [na roda de percussão], faça movimentos com o tambor”, porque realmente eu fiquei “intacta” [quer dizer imóvel] quando eu peguei o tambor, o repique, não, por que é pequeno, mas a marcação, logo no início... por que você fica preocupada com o instrumento, com o que você vai tocar e aí quando você percebe, é aquela coisa, você vai tocar falando da novela das 8 por que você já sabe, é só a prática. E eu exijo das meninas: “olha, presta atenção, cada aula é uma aula”, por mais que a gente repita, em cada aula você aprende uma coisa nova, assim como eu aprendo com vocês. Essa entrevista aqui eu já estou aprendendo, estou lembrando que tenho que repassar essas coisas, as condições de uso dos materiais, o “talabar”, a joelheira que tem que colocar onde o instrumento toca na sua perna.

**Entrevistadora:** Houve um dia em que minha joelheira ficou toda hora escorregando.



**Entrevistada:** por que estava folgada, você tem que pegar uma que se adeque, por que a gente faz assim, tem meninas mais magrinhas, a gente faz maior e menor [são fabricadas joelheiras de diversos tamanhos para melhor adequação nas pernas das meninas], aí tem que ver... tem baqueta maior e menor. [...] Tem ainda a baqueta de alumínio, que é mais leve que a de madeira, mas eu não gosto muito, não, por que minha mão sua e escorrega.

**Entrevistadora:** O ruído incomoda vocês?

**Entrevistada:** é aquela questão... eu desleixo um pouquinho essa questão do ouvido, mas eu sempre falo nas aulas: ‘não é altura, é a habilidade que vocês vão tocar’ [importância]. Você já ouviu o que eu digo: ‘não, rápido não é alto’, porque as pessoas tocam alto quando vão tocar rápido. Eu falo que você pode tocar rápido e baixo. Ou você pode tocar lento e alto. Neguinho sempre batia nessa tecla da altura do som, justamente por causa da proteção. A gente deu proteção, mas elas deixavam em casa, esqueciam na outra bolsa. No Carnaval a gente tem que comprar, a gente compra mais de trezentas proteções... a gente vai dando, mas elas deixam em casa, mas a gente dá sim.

**Entrevistadora:** porque elas não usam?

**Entrevistada:** desleixo mesmo, por que material tem. A gente dá material. É o caso do gancho e do “talabar”, a gente dá, mas elas esquecem em casa.

**Entrevistadora:** por que o “talabar” é importante?

**Entrevistada:** Por que ele te dá uma independência entre você e o instrumento, ele fica mais longe do seu corpo, quando ele está diretamente ligado no “talabar”, incomoda, ele fica muito perto, você não pode controlar [a distância entre o corpo e o instrumento], fechar mais o cinto, você tem que deixar mais folgado. O gancho já dá aquela distância, fica lá. A gente fala sobre isso: “olha aqui o material, quem perder vai ter que comprar o seu no Taboão”.

**Entrevistadora:** Quais riscos você identifica na profissão de músico percussionista?

**Entrevistada:** risco? O desleixo de não se proteger. A parte do alongamento [as professoras recomendam alongamento às alunas, mas não o fazem na prática], a utilização dos materiais, tem que ser usado “talabar”, tem que ser usado gancho, tem que ser usada joelheira, tem que ser colocado no lugar certo, você tem que escolher o instrumento que se adéqua melhor, o que você se sente melhor, mais leve, mais pesado, não sei, é questão do gosto. Tem a baqueta de madeira, de cabo de vassoura, tem baqueta de alumínio, a que você se sentir melhor, você usa. São essas

questões de observar... a questão do som, da proteção do ouvido, não deixando... é como um problema de visão: “ah, eu estou enxergando um pouquinho”, você deixa para lá, mais lá na frente você não enxerga mais nada. Audição e visão são contatos sensíveis demais que a gente tem com o externo. Por que o tato, olfato, paladar tudo bem, mas esses dois órgãos aí, perdeu, perdeu [refere-se a não ter mais retorno]. Depois só usando aparelho, só usando transplante, o problema se agrava mais. O risco é você estar se olhando, se protegendo e se incomodar, se o instrumento estiver te incomodando, troca de instrumento. Tem toda a liberdade: “eu não quero esse, não, por que está me incomodando, posso pegar aquele? Pode”. Tem de vários tamanhos, aí você vai recomeçar, se adequar àquele instrumento. O risco maior que eu acho mesmo é esse. E a gente aqui não tem muito essa questão de farra, por que músico é muito visto como boêmio, aquela coisa que trabalha à noite, que viaja, que está em festas e festivais... a gente toca e vai embora, toca e vai dormir (risos). Só no Carnaval que as meninas vão por que elas têm outros blocos, uma sai no Ilê, outra sai na Timbalada... aí já é uma escolha individual, a gente não se mete, mas no trabalho nosso, tocou, vai para casa. Quando vai junto, todo mundo vem junto. A gente tem uma coisa aqui, todo mundo é todo mundo. Se morrer, morre todo mundo junto, Deus é mais (risos). A gente funciona mesmo como família, a gente tem preocupação, a gente foi tocar não deixa a menina no local que a gente foi fazer o evento.

**Entrevistadora:** Isso é estratégia para evitar que essas meninas se desviem, vão para farra, podem ter contato com drogas?

**Entrevistada:** A família, você sabe como é, diz assim: “a gente não quer saber, foi fazer um *show* com vocês”. A diretora ainda liga para ver se já chegou em casa. Ela liga para todo mundo, às vezes eu já estou dormindo. Tem lugar que a gente não pode se expor muito, não fica bem para a profissão, ainda mais que nós somos mulheres. Homem pode tudo, mas mulher nem sempre pode ainda. A gente pode trabalhar, estudar, a gente conquistou vários espaços com êxito, mas estar em festa, na farra, bebendo... vai todo mundo para o destino de origem, depois cada uma volta para casa. Quando a gente chega 1 hora [da manhã] ou meia noite, tem um carro que leva todo mundo em casa. Qualquer lugar que more, o carro leva em casa [carro da empresa que contratou].

## **Entrevistada E-2 (integrante e líder da Banda Didá)**

**Data:** 09/01/2012

**Entrevistadora:** Conte-me a história da Didá, como e quando começou.

**Entrevistada:** A história da Didá começa oficialmente em 1993. Neguinho do Samba cria a Didá em 93 após tentativas anteriores embrionárias para fazer um grupo de mulheres para tocar o samba-*reggae* e que não tiveram sucesso. As pessoas sempre o desestimulavam a fazer isso, alegando várias coisas, principalmente, que não era coisa para mulher e que ele deveria se preocupar com outras coisas, uma que ela já era um cara reconhecido, já tinha um nome. Em resumo, que mulher era problema. E Neguinho precisou adiar. Após gravar com Paul Simon, conseguiu esta casa, que é consequência daquele trabalho feito em conjunto com Paul. Porque Paul Simon quis remunerá-lo de alguma forma, gratificá-lo de alguma forma, ofertou um carro para ele, mas ele queria comprar aquela casa. Aí nasce a estrutura física, aquela idéia dele quando amadureceu. Os anos se passaram, isso foi em 1988, e só em 93, após negociar metade da casa com o governo, reformá-la, ele conseguiu inaugurar a Didá em 13 de dezembro de 1993. Então, a Didá é consequência da percepção de Neguinho com relação a algumas lacunas na comunidade do Pelourinho, mas também como jovens e mulheres da cidade inteira. Ele sempre dizia que via na mulher como uma força muito maior do que as outras pessoas percebiam. Que a mãe dele era referência e que não só no Brasil, mas em suas viagens fora do país era uma coisa muito parecida. As aulas de percussão não tinham mulheres, porque que a mulher era muito frágil, essas coisas. Esse era um dos motivos. O outro motivo, esta já é uma opinião minha, talvez ele já estivesse em uma fase da carreira onde sua experiência pessoal pudesse ser investida e direcionada de alguma outra forma. Sua forma pessoal de pensar o samba-*reggae*, sua forma de pensar no social, sua forma de pensar na educação, daquele jeito dele, que era um jeito todo articulado, mas que dava muitos resultados e que pudesse funcionar, agir e existir livremente. Ele já tinha passado por inúmeros blocos de samba, a exemplo do Ilê Ayê e depois Olodum, onde ele também deixou sua marca. E eu acho que ele queria mudar, pensar do seu jeito, da forma como imaginava o samba-*reggae*. Este é um segundo ponto. E o terceiro, acho que Neguinho queria realmente democratizar o ensino de música. Naquela época, tínhamos aulas de violão, cavaquinho, vários instrumentos de corda, de percussão, de sopro, aulas de canto, dança flamenca, aulas de teclado. Nós começamos com tudo isso, e ele queria que fosse gratuito, para

que a juventude pudesse vir estudar música, ter a oportunidade que ele não teve enquanto artista. Então, começamos fazendo isto, sendo esta mais uma razão. Eu volto a observar que a Didá surgiu porque ela tinha que surgir, um espaço para que a mulher pudesse fazer uma leitura dela do samba-*reggae*, criar sua forma de pensar e, principalmente, ter uma ponte, um curso para que ela [mulher] se percebesse na sua forma mais plena. Ela tinha um novo fazer de direito, que poderia usar. E que poderia resgatar sua identidade cultural, resgatar sua autoestima, perceber um novo papel social para ela, ascender. Acho que uma cidade feminina como Salvador, com um histórico com pesquisas anteriores, que focam realmente na mulher como liderança. Em qualquer comunidade periférica que você vai, as lideranças em sua grande maioria são femininas. Viemos inicialmente sem muita coragem, porque foi uma provocação de Neguinho. Isso é um mérito dele que não podemos jamais negar. A percepção de que era algo possível inicialmente foi dele. Eu mesma, que vim dessa época, achava que era uma coisa de brincadeira, como algo pueril, mas aos poucos fui percebendo que ele tinha uma pretensão de palco, de disco e tal, mas aquilo era muito utópico. E levou algum tempinho para que nós pudéssemos realmente acreditar naquilo, perceber como algo real. E assim nasceu a Didá para tentar preencher essas lacunas sociais, para abarcar os anseios do próprio Neguinho enquanto artista, e para tentar preparar as mulheres para um futuro que já chegava, uma ascensão, uma ocupação no mercado musical para ganhar dinheiro, uma nova forma de ganhar dinheiro.

**Entrevistadora:** Eu gostaria que você me contasse a sua história aqui dentro.

**Entrevistada:** Eu cheguei aqui na Didá com 16 para 17 anos, e meus irmãos já eram alunos da banda mirim Olodum, já admirava Neguinho do Samba, já achava samba-*reggae* um máximo! Eu já saía em bloco afro, já era completamente apaixonada pelo ritmo, dançar aquilo. Eu me perguntava com é que ele conseguiu fazer tudo aquilo. Eu era muito nova, mas sabia que existia uma magia mesmo naquele ambiente, naquele universo. Aí ele falou com minha mãe que ele estava fazendo um grupo só para mulheres. Eu me perguntava se isso daria certo e não queria pagar “mico” na frente de ninguém, porque as aulas são na rua, aprende-se na rua, todo mundo olhando. Era preciso coragem. Já havia algumas meninas e aproveitava para ficar observando-as. Não foi difícil, e depois que se toca uma primeira vez, você quer de novo, mas não era uma terapia, não era diversão. Era algo muito maior, algo que quase não dá pra explicar. É como se você alimenta uma parte de si mesma que não é o físico, um prazer indescritível de produzir o

som, de ver as pessoas interagindo com o que você está produzindo. De ter um papel diferente, de fazer algo que você nunca fez, de participar de um grupo social, estar entre as pessoas, uma das necessidades humanas das mais importantes, pois somos essencialmente coletivos. Tinha aquela coisa de vir para o Pelourinho. E meus pais me apoiaram muito, pois perceberam que eu estava completamente apaixonada, embora tivéssemos vivido uma sucessão de conflitos, consegui ficar. Eu tinha um zelo, uma admiração realmente muito grande pelo artista. E pronto fui crescendo. Minha mãe também frequentava, chegando a ser diretora da Didá no início do projeto. Eu e minha, então, começamos a organizar as ideias de Neguinho. Ele dava a liberdade para escrever do meu jeito. Eu tinha dezoito anos nesta época. Entre as ideias, por exemplo, queria fazer uma festa para criança. Então minha mãe teve a ideia de pedir ajuda para o prefeito. Nós entregávamos um ofício na prefeitura e acontecia alguma coisa que vinha alguma ajuda. E aí sei que aos pouquinhos Neguinho dizia:- “Essa menina vai ser diretora da Didá”. Ele me nomeou, aos 18 anos, secretária de cultura da Didá. Ele me colocou em contato com várias pessoas para que aprendesse como funcionava a coisa. Às vezes era bom, outras vezes não era bom. Mas dessa forma íamos tecendo e construindo a história da Didá se habilidades técnicas, mas com uma paixão incondicional. A cada dia que passava, Neguinho se empenhava mais. Ele também se apaixonava cada vez mais pelo que tinha inventado. Ele passou reduzir viagens com o Olodum, faltava, adiava, fazia várias coisas, porque ele queria estar aqui o tempo todo. Ele era muito rigoroso, tínhamos ensaios diários, quando não tínhamos, inventava. Eu acho que para ele isso era como um grupo de esporte, que treina tantas vezes por dia. Estávamos sempre aqui. Isto, por um lado era bem cansativo, mas por outro, deu rapidamente um treinamento bom para o grupo.

**Entrevistadora:** Eram quantas meninas no início?

**Entrevistada:** 12 meninas. Por duas vezes fui diretora da Didá. Uma, com 17 anos e depois por quatro anos, quando já estava mais amadurecida. Depois, com o falecimento de Neguinho, Débora assumiu. A gente fez de tudo aqui. E me orgulho muito de ter participado da construção do pensamento da Didá, da ideologia da Didá, de como ela coloca na sociedade, do que ela já construiu, do que ela pretende fazer. Orgulho-me de ter construído junto com Neguinho e com outros educadores que já estiveram aqui como Wanda Machado, que nos trouxe um espetáculo de grande importância para o entendimento das meninas sobre cultura afrobrasileira, coisas que

marcaram a vida de todo mundo para sempre. Tanto para a vida de meninas que estão aqui e para as que não estão mais aqui, que estão seguindo outras carreiras, porque escolheram outras coisas para a vida delas. A proposta da Didá não é palco e sim a pessoa. O importante é que cada uma leve um pouco do que absorveu aqui dentro. Se fosse te contar o que eu já fiz e passei aqui não daria conta, porque são 18 anos.

**Entrevistadora:** Você vive de música?

**Entrevistada:** Não. Felizmente, tenho uma família relativamente estruturada. Desta estrutura eu participei financeiramente em alguns momentos, mas sempre tive casa para morar, comida pra comer. Então me dou ao luxo de tocar (risos). É uma renda importante, mas não vivo disto. Eu faço consultoria em outros projetos sociais, projetos que desenvolvo em cidades do interior e faço projetos sociais.

**Entrevistadora:** Qual a sua formação?

**Entrevistada:** Sou formada em jornalismo e me especializei em produção cultural. Antes disto, já fazia projetos, mas agora tenho me aperfeiçoado mais neste caminho de captação de recursos, só que muito mais no planejamento e idealização do projeto, na construção e implementação para algumas leis: “Faz Cultura” e Lei *Rouanet*. Além disso, as pessoas me convidam para dar palestras. Que felizmente também é uma renda que ajudar a segurar muitas coisas para mim. Falar sobre gênero, sobre mulher negra, que é um assunto que gosto muito, falar sobre a Didá, como se formou, os alicerces da instituição. Sempre acontece. Eu sou superautônoma e com isso vou juntando um pouquinho aqui e ali. Não afirmo que atendam todas as minhas necessidades, mas dá-se para viver direito.

**Entrevistadora:** Como funciona as relações de trabalho na Didá? Existe uma relação empregado versus empregador? As professoras e musicistas da banda são empregadas?

**Entrevistada:** Não. Primeiro que não temos a estrutura de uma empresa. A Dida é uma ONG sem fins lucrativos comunitária que atua na comunidade e conta com voluntários e com doações de, por exemplo, alimentos. Ou de alguém que chega aqui de outro país e oferece uma semana de aula de graça para os meninos em troca de colher um pouco da cultura da instituição e trazer um pouco de doação material, um pouco de doação financeira. Então a Didá vive de doações e se mantém neste espaço, nesta casa, que dá uma segurança gigante para o projeto social ter uma sede própria. Eventualmente temos dificuldades com pagamento de água, com material didático,

com uniforme. Por isto, não tem como ter uma relação de trabalho. As meninas são alunas, como em muitos casos deixo de ser diretora e passo a exercer papel de aluna. Eu conheço a estrutura da instituição mais do que qualquer pessoa. Algumas meninas são associadas, exercendo papel no estatuto ora como conselheiras, ora como diretora. Então isto protege um pouco a instituição, porque já sofremos processos trabalhistas e é muito triste sofrer processo trabalhista quando você está sintonizada em um canal [no bem social] e a outra pessoa está sintonizada em outro canal [no bem individual].

**Entrevistadora:** Processo de professor?

**Entrevistada:** Não, de aluno. O que é pior ainda. De meninas que vieram super-humildes pra aprender, mas achavam que, por exemplo, o ensaio da rua era uma relação de trabalho. E não é. Para a cultura do samba-*reggae* a rua é uma sala de aula, o principal espaço de se aprender, de se relacionar com as pessoas, de se exibir, de você entender de público, de conhecer o espaço físico, de elevar sua autoestima, de entender melhor seu corpo, onde você amplia sua resistência, onde você dialoga, treina seu olhar para quem está te regendo, para o público e para quem está tocando contigo. Uma superescola, tocar na rua é magnífico e muito bom. A gente tenta passar para as meninas essa atmosfera. A instituição existe para o aprender, para o desenvolver das mulheres e das crianças. Nós existimos para isto. Tudo aqui dentro se dá nessa relação de educar. Aprender, estimular, provocar o crescimento, desenvolver o senso crítico das pessoas, senso político, consciência cidadã dela, desenvolver, além da autoestima, este lugar de se posicionar enquanto mulher negra, que é um lugar sociopolítico e cultural dela. Então tudo isso acontece dentro da Didá. Este tipo de relação de troca que paira dentro destes valores. O valor do dinheiro é um valor que acontece eventualmente e sempre construímos documentos e fazemos que elas leiam e assinem. É algo eventual e não o propósito da instituição.

**Entrevistadora:** Isto se refere ao pagamento de cachês?

**Entrevistada:** De alguns eventos, outros eventos são permutados. Por exemplo, eventos em hospitais, faculdades acontecem de se permutar algum material que a instituição precisa para coletivo. Agora tem eventos que não e, também não achamos justo que ingressar no mercado de trabalho não seja um propósito importante. O que não posso concordar é que as meninas tenham direito a um salário, porque a instituição não tem como manter um salário para elas. A instituição não se mantém. A sustentabilidade da instituição existe por meio da loja que existe aqui e de

projetos que conseguimos aprovar, mas não existe uma tranquilidade. Não temos esta segurança. E já que não temos esta segurança não podemos prometer aquilo que não podemos fazer. O diálogo que acontece aqui dentro é uma relação de escola, de aprendizado. Para mim que construí isto, no meu próprio entendimento do tempo que aqui estou, colaboro para que as meninas vejam desta forma, para que elas não se iludam e nem criem expectativas acerca do que não podemos atender. Para que não aconteça o que aconteceu em dois momentos diferentes da instituição. Quando isto aconteceu, que foi supertraumático para a gente. Eu mesma fiquei doente, porque como esta relação é uma relação afetiva com as pessoas e é sempre uma relação de afeto, você se sente meio que traída. Acho que tem que ter gratidão. Puxa! Você está ali se doando e a pessoa estava em outro lugar. Então foi muito traumático. Mas, felizmente, estes foram os dois únicos casos, nos quais nós vencemos em um [processo] e perdemos o outro. E estamos, até hoje, nos virando para pagar. Várias coisas daqui de dentro já foram penhoradas, porque a gente não tem dinheiro. Eles [agentes da Justiça] sabem que não temos dinheiro, então eles penhoram [os bens]. A justiça já bloqueou nossa conta. O dinheiro que era de um projeto já ficou bloqueado. Uma loucura! Por conta de um único processo. Então você fala sobre relação de trabalho, me arrepio toda, porque a instituição não tem condições de manter relação de trabalho com ninguém. Já vieram aqui vários cantores. A gente tem uma professora de canto aqui com um currículo pesadíssimo. Mas a gente tem que ter uma relação justa [honestas]. A gente precisa de seu compromisso de seu engajamento na instituição. Tudo bem, vamos te ajudar, mas está muito distante do que a senhora merece, do que o seu currículo exige. Essa exigência pode acontecer em uma instituição que possa atendê-la. Uma instituição como a nossa a gente tem que ser franco com as pessoas. Precisamos de parceiros. A gente não vai dizer que a pessoa tire do bolso para vir dá aula aqui. O que podemos ajudar é com essa renda aqui. A gente olhou, contou, recontou para que você não tenha prejuízos, mas você está na luta com a gente? Está de acordo com o nosso pensamento, tem algum vínculo seu que te leva a se doar para as pessoas. Todo mundo que a gente tem aqui tem um pouco desse apelo social e profissional também. Se ele não tem isso, não vai ficar aqui, porque muita coisa vai fazer e pouco dinheiro vai receber (risos). Porque é um público que te suga, que te exige atenção redobrada. Tem que ser paciente muitas vezes, administrar vários conflitos. E nem fora conflitos que nasceram aqui dentro, mas de outro lugar e tem que cuidar. Não que em outros grupos ou outras escolas particulares não existam conflitos,



às vezes até pior. Mas são diferentes, pois são de realidades socioeconômicas diferentes. Então, às vezes aquilo que não é importante para um grupo que você trabalhou em outros lugares, aqui é o que existe de mais importante. Aqui tem uma coisa que acho maravilhosa que é a comida. Comida é sagrada em qualquer lugar, mas aqui é mais sagrada ainda. Não é só porque falta comida para muita gente, mas porque é importante mesmo. E a gente cresceu em famílias, em comunidades que comer é sempre um motivo de festa, um motivo de muita alegria! E celebrar. Isto é motivo de se ter música. Todo lugar que a gente vai, as meninas dizem: “- Garantam a comida!”. Todo mundo pode achar que as meninas da Didá são gulosas, mas é que a gente não sabe chegar em algum lugar e não ter comida farta. Porque se não tiver a gente pensa logo que a festa não vai rolar, não vai acontecer. Em vários momentos a gente faz comida aqui. Ah! Vai ter um curso: - “Ah! Faz uma feijoada, faz um caruru!”. Porque a gente gosta gente! Eu adoro isso! Neginho gostava dele mesmo ir para a cozinha. Quando ele fazia o feijão ninguém ia embora. Dava meia noite e a gente aqui esperando o feijão, porque era maravilhoso. E é cultural. Talvez a gente chegue em um lugar e ninguém entenda o que eu estou falando, mas são esses outros valores que precisa partilhar. Precisa ter algum tipo de afinidade ou o voluntário não vai ficar ou a gente não vai aguentar o voluntário e não vai dar certo. São algumas peculiaridades que acho que cada instituição tem. A instituição que trabalha com cultura afrobrasileira e que valorize e permite que as pessoas exalem isto o tempo todo tem as suas características e a gente precisa negociar e ser parceiro. É claro que a gente não vai dizer a nenhum educador que somos os donos da razão, ou que fique com sua verdade para si. Jamais! A gente também muda. Pode chegar alguém e dizer: - “Eu acho que vocês poderiam experimentar tal coisa”. Quando chegaram Carlos Petrovich e Vanda Machado aqui, falaram que tínhamos que fotografar nossos eventos. Achávamos que não era importante. Então eles pegavam no pé da gente para fazermos fotos. Então, começamos a fazer e foi uma mudança importante e passamos a nos preocupar mais. Teoricamente dizíamos que registrar era massa, mas ninguém pegava a máquina, ninguém filmava. Eu tenho uma história que contei na faculdade e todo mundo riu. E na época eu também não entendia que era importante. Em 1996, tocamos para Bill Clinton em Brasília na casa de Fernando Henrique. Foi uma coisa muito chique! (risos). Então fizemos um *show*, tocamos tambor e Bill Clinton ficou vermelho, o tambor o deixou vermelho (risos), aplaudiram a gente de pé. Ele ficou superfeliz da vida. Retornamos para casa e acho que uma semana depois chegou

uma carta de Bill Clinton assinada e carimbada com o brasão da Casa Branca. Que massa, mas você sabe onde está? Nem eu (risos). Depois de ouvirem tudo isso, Vanda e Pedro disseram: - “procura, procura!”. Felizmente estava em meus papéis.

**Entrevistadora:** Tiraram fotos?

**Entrevistada:** Que foto! Tem jornal. Ah! Tem uma foto no jardim [de Fernando Henrique], fotos do *show*. As meninas talvez tenham, mas a instituição não tem. Mas aí a gente achou [a carta] e acho que deixamos uma cópia e colocamos a carta num quadro, mas depois perdemos de novo. Depois fizemos um *show* com Leila Pinheiro, Carlinhos Brown, Sandra Sá e um monte de gente famosa e importante. Neguinho brigou com a mulher que iria filmar [o *show*] e ela foi embora. Ele disse: - “Filmar para que? Manda a mulher ir embora!”. Foram algumas coisas engraçadas, mas acho que as fotos com certeza têm importância, mas é que essa é uma característica da instituição, o jeito da gente viver. Não queremos ser uma empresa. A gente quer ter a habilidade de captação de recursos? Quer! Porque a gente sabe que a instituição precisa sobreviver. Precisa ter regras? Precisa! Precisa ter uma regulamentação, valores de conduta, que proporcionem uma convivência bacana. Temos que parar para acertar várias coisas às vezes. Aqui na Didá é uma coisa que se mantém mesmo depois do falecimento de Neguinho. Qualquer “pepino” a gente para tudo. Vamos resolver! Não tem mais aulas, não tem mais *show*, não tem mais nada. Só sai daqui depois que resolver. Depois que resolve tudo bem! Então isto aqui não é uma empresa, mas uma casa grande, onde muitas famílias podem conviver e formar uma nova família e onde as oportunidades aqui são muitas e diárias e a vontade de fazer e de acertar é muito grande. Às vezes não acerta, porque a gente não tem a equipe técnica que possa abraçar tudo, mas o desejo de fazer o melhor é sempre o mais importante.

**Entrevistadora:** E vocês têm assessoria jurídica?

**Entrevistada:** Não, não temos. Temos duas pessoas. Mônica Candela, uma pessoa superespecialista nesta coisa de arte e de música, que ela atende se a gente tiver algum pepino. Ela socorre como já socorreu em algumas ocasiões, mas que a gente só incomoda na hora séria, na hora braba.

**Entrevistada:** Ela é advogada?

Sim. E ela já fez parte da elaboração do primeiro estatuto da Didá. Ela, a irmã dela e a família quase toda. Pessoas muito competentes. E também já me deu várias dicas. Então, tem muita

coisa que a gente não faz mais errado, porque ela já falou como se faz o correto. E também tem Juliana Mota, advogada trabalhista e amiga de Neguinho, que em assuntos trabalhistas nos dá uma boa orientação para que as coisas não aconteçam de errado. Sempre que temos uma dúvida, por exemplo, hoje quando as meninas fazem sua matrícula, precisam preencher uma ficha de aluna, assinar um termo que explica que os ensaios são um espaço de aprendizado. E isto a gente foi construindo e fazendo aos poucos, errando, sofrendo. A gente precisa melhorar aqui e ali e, assim, a gente vai encontrando os caminhos de fazer melhor.

**Entrevistadora:** Não vou dizer de trabalho, porque sei que você não quer usar esta palavra: trabalho. Mulheres são mulheres e donas de casa. E o trabalho de casa às vezes é pesado, cansa e exige certa dedicação. E por outro lado, vêm para cá tocar e dançar e o instrumento é pesado, tem todo um condicionamento físico. Então, gostaria de saber como é que funciona isso. Se elas são donas de casa mesmo, se isso interfere.

**Entrevistada:** Eu acho que mulher no século vinte e um não tem dupla jornada. Tem tripla. Eu tenho tripla, quádrupla, tenho madrugada adentro. E o palco para mim, por exemplo, é minha terapia. E a minha terapia tem uma renda. Olha que coisa maravilhosa. Então digo isto a todo mundo. Se me tiram isto, não sei como é que sustento o resto? Porque eu não tenho dinheiro para pagar terapias, para ter espaços de prazer, onde eu faça o que goste. Usar uma roupa, uma maquiagem, cuidar de mim. Ouvir músicas que me interessam, poder dialogar com pessoas, conhecer pessoas, ter papel social, ser conhecida e reconhecida pelo papel social que faço. Acho que é um ganho muito grande como mulher. A instituição não sai convidando as pessoas. As mulheres procuram a instituição. O primeiro grupo que Neguinho criou talvez fosse o único em que as pessoas foram convidadas a virem. Depois, todas vieram por interesse próprio por achar que queriam aprender, como um curso que você decide fazer em um momento da sua vida. Algumas estão aqui há muito tempo. Gostam do ambiente e do que estão aprendendo e passam os dias neste ambiente. Outras vêm ficam um tempo e depois resolvem não ficar mais. Elas não estão presas e não estão submetidas a nada, nem às ordens de trabalho, a ordens de função. Ela vem ter uma relação com o professor de realmente aprender e ela vai para casa dela. Vem quando ela quer e o dia que ela quer. Se ela faltar um ou dois dias, como em qualquer escola, como é que ela vai aprender se não assistiu às aulas. Agora, essa coisa de trabalhar em casa, algumas meninas são mães. A minoria. Das meninas que tocam a grande maioria mora com os

pais ainda. Algumas só estudam e tem outras que só trabalham, além daqui. E têm outras que estudam e trabalham além daqui. Que foi o meu caso durante muito tempo. Tinha que trabalhar, estudar, e muitas outras coisas. Quer dizer são jornadas intermináveis mesmo de trabalho. Não percebo nenhum tipo de prejuízo. Muito pelo contrário, está na Didá para a mulher é sempre um lucro. Porque as relações sociais que ela tem na comunidade, no emprego que muitas vezes são posições de submissão, de ganhar menos, que é uma realidade; são espaços de infelicidade muitas vezes e o espaço de alegria está aqui. O espaço da dança, o espaço da música, do espaço do prazer da convivência com outras meninas, da relação coletiva, do ganho social, da expectativa da sociedade com relação ao que ela vai se transformar. Porque se é da Didá não pode pisar na bola. Até em blitz quando me param os policiais me perguntam como é que está a Didá. Então, não posso pisar na bola nunca, porque alguém sempre sabe que você é da Didá. Por isto, encaro como ganho social, ganho cultural, porque o meu pensamento é sempre político e histórico. Quando penso que minha avó não teve oportunidade e minha mãe também por ser menos corajosa, bem depois começou a se engajar em movimento social. E aí se perceber como mulher negra, como militante, o que ela poderia fazer com essa força de militância. Então que é um campo talvez completamente diferente de seu universo de pesquisa. Mas, a nossa experiência, o nosso ponto de partida é esse. É o não poder. Não podíamos fazer a maioria das coisas que fazemos hoje, nem tocar a bem pouco tempo. Então são conquistas, a Didá é um espaço de conquistas. Por isso eu não consigo me colocar no espaço do trabalho ou do sofrimento. Todos os outros podem se colocar no espaço de trabalho, mas aqui não. O carnaval, que é onde todo sonho se torna realidade, as ruas, por exemplo que a gente passa no carnaval, são espaços que estamos ocupando o ano inteiro no anonimato. Muitas como camelôs, muitas em filas do INSS na Carlos Gomes [Rua] para tentar a Bolsa Família. Então é um lugar que quando o carnaval chega a gente volta por aquelas ruas ocupando outro lugar. É o lugar da alegria, o lugar talvez da justiça, porque se agente for parar para julgar quantas razões tem todo um contexto de herança ancestral de escola pública ruim, porque quando perceberam que nós estávamos ocupando este espaço abandonaram as escolas públicas, porque éramos nós que estávamos lá naquele lugar e aí começaram a surgir escolas particulares, podiam as outras pessoas estarem separadas de nós com um ensino de qualidade. Tudo isso nos colocou hoje na base da pirâmide social, falando de mulher negra. A mulher negra recebe menos que o homem

negro, que a mulher branca e que o homem branco. Na base de oportunidade de trabalho, de qualificação profissional, de escolaridade, de saúde, estamos nós. Então, se a gente coloca grupos de mulheres são essas as que menos têm oportunidades de instituições que as atendam. Aqui na Didá o meu grande sofrimento era em como poder atender todas essa mulheres, porque queria abraçar todas elas. Enquanto a gente está aqui com um número importante de meninas... hoje recebi uma menina que veio falar comigo mais cedo que tem uma prima de quatorze anos e está grávida. A realidade é essa, que é muito preocupante. A gente queria ter feito alguma coisa, como fazer como alcançar um número maior de meninas. Então estar aqui dentro é uma ação preventiva para isso também. É uma ação que mexe com a qualidade de vida porque você deixa de principalmente de não acreditar em você. Esses lugares todos forçam você a pensar que você não é nada, que você é lixo. Se você não é atendida bem na escola, se você não atendida bem num posto de saúde, se você não é bem atendida numa loja que você entra para comprar, aí você começa a dizer: 'Eu sou mesmo' (refere-se a sentir-se como lixo). Se você está num espaço da Didá, é uma oportunidade de ter qualidade de vida, principalmente porque você começa a se ver de outra forma. Começa a ocupar outro lugar, a se perceber de uma outra forma. Então, a relação aqui com as meninas é esse lugar de desenvolvimento da pessoa, de desconstrução de conceitos históricos completamente equivocados para escrever uma história de vitórias, uma história diferente a partir de agora. Outra relação que é fundamental. Essa galera que está indo aí pelo espaço da prostituição, pelo espaço da droga, pelo espaço do não planejamento familiar, essa menina que soube hoje, que todos os dias são centenas de casos nessa idade. Ou de um menino que nem completou 14 anos e a polícia matou equivocadamente ou porque estava envolvido em tráfico de drogas. Um menino que nem teve infância. O que poderia ter lhe acontecido se tudo fosse diferente? Se essa nossa estrutura social fosse outra. Ações como a nossa são fundamentais, porque elas entram com o que é de mais importante, que é o conhecimento da pessoa sobre ela mesma. O que os outros dizem de mim eu já sei, pois os jornais e telejornais mostram. Eu não sei o que eles acham, mas o que eu posso criar de mim e a partir disso mudar as minhas atitudes e mudar o meio social em que vivo. A relação é bem essa, não é relação de trabalho.

**Entrevistadora:** Como foi ou como tem sido para as mulheres da Banda Didá exercer a música num ambiente dominado pelos homens?

**Entrevistada:** No começo, a primeira vez em que a gente tocou na rua ninguém dançou. Até hoje me lembro. Foi aqui na rua. Mas também estávamos tão tensas tocando qualquer coisa, poucos instrumentos, todas desafinados. Neguinho trouxe alguns instrumentos com agoupe, que nem eram instrumento de samba-*reggae*, mas de escolas de samba. Uma confusão (risos). E aqui dentro a gente treinava com uns cavaletes feitos por Neguinho, porque ele dizia que era para a gente treinar a humildade. A primeira percussão pública na rua fora do Pelourinho foi na lavagem do Bonfim. E aí Neguinho tinha viajado com o Olodum. E aí fomos cheias de coragem. Uma confusão. Porque como é que iríamos descer instrumento no plano inclinado com tambores, porque Neguinho não estava e nem tínhamos carro nem nada. Aí ele disse: ‘você deixam na padaria de fulano que depois vou buscar’. E a gente desceu com tambor e quando a gente ia passando pelo meio do público com tambor na cabeça o povo olhava com interrogação na cabeça: O que é isso mesmo? E festa popular e de rua, o povo adora soltar piada: ‘E aí minha filha vai fazer o que com esse tambor?’ E as meninas ofendidíssimas. E eu dizia: ‘Não ouçam, não ouçam!’ O povo ficava olhando sem entender. Durante muito tempo a gente tocava e as pessoas não dançavam. Coitados, eles ainda estavam se acostumando. E a gente feliz da vida porque estávamos tocando. E depois quando [a Didá] foi crescendo, Neguinho colocou um som aqui na porta. E tinha uma menina que tocava saxofone, tinha uma outra que foi passar o som e ele descobriu que ele tinha uma voz boa, Jaciara Viana, e Jaciara ficou sendo a nossa cantora. Só que ela se tornou evangélica e hoje só está tocando música Gospel, mas o nosso CD tem a voz dela. Uma cantora primorosa, e ele que descobriu e tinha orgulho de dizer que tinha descoberto. Já tínhamos cantora e depois começou a chegar gente. E um dia um compositor veio e trouxe música para a Didá. Sei que estava virando ensaio de bloco Afro normal, com canja, com aplauso e aquilo foi crescendo. Uma coisa bem marcante para mostrar essa relação com os homens no começo foi o PERCPAN, que é um panorama percussivo mundial. E tocamos várias vezes. Neguinho tocou vários anos. Ele queria levar a levar a banda toda naquele ano, mas só conseguiu levar uma mulher, Ana. Então só tinha homens e só Ana representando o grupo.

**Entrevistadora:** Vocês foram assistir?

**Entrevistada:** Fomos assistir e foi superemocionante. No ano seguinte, ou dois anos depois, não me lembro bem, foi o grupo todo. Quem dirigiu como sempre foi Naná Vasconcelos, Gilberto Gil e Bete Calogaris. No camarim os caras assediavam a gente desesperadamente. E eles não

entendiam nada, nem os daqui, nem os gringos, aquele bando de mulher lá e aí paravam na porta. Quando Neguinho chegava não. Sumiam da porta, evaporavam. Você vê o que é o machismo. E Neguinho tinha muito isso de homem, de macho mesmo, que ‘aqui ninguém vai tocar!’. Eu fiquei pensando naquele momento porque que era assim com a gente, pois achava que eles não estavam vendo a gente como colegas de profissão, como percussionistas, não tinham a relação de saber da música, de trocar ritmos, saber do instrumento, nada. O olho [desejo] era mulher. Estou vendo mulher na minha frente. No começo tinha essa coisa mesmo, hoje ainda tem, mas bem menos. Porque acho que a Didá conseguiu se firmar como grupo feminino, como banda feminina que quer tocar. A gente tem tido muito cuidado, por exemplo, com o figurino. A gente não sobe no palco para mostrar perna, para mostrar decote, nada disso. Nós temos inclusive confeccionado figurinos mais leves, mas sempre preservando ao máximo a integridade das meninas. Tudo bem que sensualidade é uma coisa bacana, mas vulgaridade nunca foi nosso propósito. A gente não quer isso, principalmente porque a mulher negra na construção do país sempre foi objeto do uso do sexo fácil, do sexo gratuito. Se você lê ‘Casa Grande e Senzala’, se o homem tivesse uma doença venérea e violentasse uma negra ficava curado. Retrata coisas absurdas, mas superverdadeiras. A gente sempre tem ter muito cuidado. A nossa roupa tem como referência Anastácia, uma princesa Bantu-angolana. E agente sempre uma história para contar através de nossa imagem. Então a gente sempre combate ao máximo, porque as meninas chegam aqui e não pode entrar de “short” curto, ou saia curta ou blusa decotada. Para entender que a ideia não é o corpo, é outra história. Ela aprender a ter realmente conhecimento, a ter informação. E se valer disso como arma de proteção para ela. E que quanto mais ela se mostra, mais ela se expõe e fica desprotegida. E a informação e o conhecimento irá a proteger. Ela precisa de argumentos, pois existe uma série de outras coisas para serem observadas que não apenas o corpo dela. Nós temos, então, muitíssimo cuidado com isso.

**Entrevistadora:** Você falou da roupa da Anastácia. Eu queria saber da mordança.

**Entrevistada:** Anastácia surgiu na história da Didá em 1994. Em 8 de abril de 1994 fizemos uma caminhada na praça municipal. Eu, minha mãe e Neguinho planejamos fazer um ato público com as mulheres vestidas cada uma com uma mulher emblemática, alguém com uma história importante para a humanidade. Indira Gandhi. Joana D’arc. E aí tinha a Anastácia. Ninguém sabia o porquê, mas criamos a Anastácia, porque já tínhamos vista imagens de uma mulher negra

de olhos azuis com mordação. Mordação a gente sabia que era castigo para escravos. E a roupa estava muito no nosso imaginário e a Rede Manchete passou uma novela que tinha a figura de Anastácia, mas a gente não conseguiu até hoje essa novela, uma preciosidade. Mas, em nossa memória ficou a imagem daquele afresco, daquele cabelo curto, daquela lente azul e uma roupa de saco, de juta. Aí Neguinho foi para a feira de São Joaquim e comprou um saco apenas para uma menina, a mordação dela foi uma coisa artesanal. Um biquinho de coco, tipo uma cabacinha. A menina tinha cabelo curto, quase zero na cabeça. Com uma lente azul, menina! As outras meninas ficaram apagadas! Ofuscou todo mundo. As pessoas olhavam a imagem daquela menina que dançava maravilhosamente, Rosali, e falavam: 'Estou arrepiada! Estou emocionada!'. As pessoas choravam mesmo. Ela dançava muito forte e com todos aqueles signos juntos repercutia no imaginário daquele povo afrodescendente que estava ali. Era uma memória ancestral que tocava no lugar da dor, porque você olha a mordação você se compadece de quem está usando aquilo, ainda que seja cênico. Aquilo devia ser muito doloroso para quem usou. Acho que um fotógrafo da Veja ou da ISTO É, falou a Neguinho que ele deveria vestir todo mundo com aquela roupa, que queria fazer uma foto e o perguntou se ele conseguiria. Aí Neguinho foi para a feira, comprou mais sacos. As outras mordações foram de papel porque não tinha côco para todo mundo. E saímos, assim, numa capa de uma revista. Aí que encontramos a identidade visual, estética que queríamos para a banda. Isso foi em 94. Os anos passaram e a gente sempre investindo nessa roupa. Fizemos a mordação de couro com os furinhos, que ficou muito mais parecido com a verdadeira. Abríamos sempre o *show* com a mordação e um penteado tal. Quando foi em 96, fizemos um carnaval em homenagem à Anastácia. E foram quase duas mil mulheres com roupa de saco. E eu e Neguinho tivemos que procurar o Sr. Mário, que era um rezador que dizia que rezava através da força da Anastácia. E aí eu e Neguinho chegamos lá e tinha uma fila de gente que dizia que tinha tido a cura e vários relatos. Fizemos uma coisa tão pontual e a coisa ficou essencial. O Sr. Mário sabia pouca coisa de Anastácia. Ele sabia que a presença dela estava lá e que ela bateu logo foi em mim, bateu em Neguinho e o negócio de Sr. Mário era descarregar em todo mundo. Ela sofreu com abuso sexual, porque era muito bonita, que viera aqui em Salvador, mas que ela tinha vivido no Rio de Janeiro. E tudo que tinha para a gente era oração e nos deu uma folha de louro e uma foto dela. Ele tinha um quarto cheio de imagens. Acho que as pessoas compravam aquelas imagens espalhadas pela estante. Eram centenas de retratos de



Anastácia de todo tamanho e forma. As pessoas compravam para orar, porque tinha uma oração. Quando a gente desceu com essas duas mil mulheres, a avenida se comoveu. Tinha gente da janela chorando. Fico emocionada quando lembro. Porque as pessoas jogavam papel picado, pegavam as imagens [de Anastácia] que tinham e colocavam na janela, as pessoas ficavam enlouquecidas com aquilo. Hoje, depois de toda a experiência, o que a gente não sabe de pessoas que existiram que lutaram e que deixaram um legado. Hoje as pessoas pensam que é uma relação religiosa, mas tenho certeza que é uma relação social e cultural com ela. Aí, fomos gravar com Caetano, fizemos uma turnê nacional com ele em 97 e tocamos três noites no Rio de Janeiro, porque eram três noites em cada cidade: Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Estávamos no camarim e, de repente, entra uma mulher emocionada com a imagem também e nos presenteou com um livro. Ela falou que no Rio tinha a igreja de Anastácia, São Cosme e Damião que pegou fogo. Tudo que era de preto tocavam fogo mesmo. E João Henrique mandou queimar um terreiro outro dia, tem dois ou três anos, então imagine cem anos atrás. O livro tem uma pequena introdução da história dela, dizendo que ela tinha sido uma princesa Bantu-angolana, que tinha vivido em Salvador e ido para o Rio de Janeiro, que tinha sofrido com a inveja das mulheres e isso tem em 'CASA GRANDE E SENZALA' também. É um livro super-racista, mas que em eventos de práticas de discriminação ele é muito rico. Outro dia passou Chica da Silva. Várias torturas sofridas pelos escravos tinham na novela. E uma delas era essa coisa da mordaca, a máscara de flandres, que o livro dizia que os proprietários colocavam nela porque achavam que ela tinha a palavra mágica, que amenizavam o sofrimento dos outros escravos, que curavam ferimentos, que realizava curas. E talvez tudo isso que ele atribuísse como cura fosse entendimento de folha. Que eu acho, porque isso é comum até hoje. De folhas curarem pessoas. Uma sabedoria milenar que pessoas sabem manipular e que dá certo.

**Entrevistada:** falando das consequências físicas e auditivas, falando mais do ouvido, que é o que você quer, eu acho que preocupa sim, mas gente... é nosso! Eu já te falei isso antes, nós gostamos de tocar alto. Nequinho brigava com a gente para tocar baixo, de colocar pano em cima do tambor para o som não sair, milhões de estratégias ele tentou, coitado! Dá até dó quando eu lembro do que ele fazia para a gente não tocar alto. Ele falava que a gente tinha que ter educação musical. E a agente não queria saber, a gente queria meter a mão no tambor porque a gente queria extravasar, sabe? Aquela coisa de querer botar tudo para fora, vai ser nessa pele [do

instrumento] que eu vou botar tudo para fora. Então, quando a gente estava no estúdio, a cantora, coitada, já desanimada... Neguinho dizia “vocês vão acabar com a voz da menina” , ela não conseguiu se ouvir, quando se ouve está roca, eu ficava de cara feia, até hoje, manda baixar meu tambor é como se mexesse com minha pessoa, sabe? Eu fico ofendidíssima, eu estava gostando tanto, aí a pessoa manda abaixar...o que é? Não está gostando? Diga! Então, a gente fica chateada, até hoje é assim. Por exemplo, trio elétrico, que tem toda aquela projeção sonora, estrondoso mesmo, a gente não gosta de protetor auricular. Neguinho tentou também, ele tentou botar fone na gente, a gente se ouvia e não precisava tocar alto, não conseguiu porque a gente ai dançar o fone limitava o movimento da gente. Tirou o fone, ele fez dezenas de estratégias, tentou várias formas de a gente tocar baixo, e assim, hoje em dia a gente tem que fazer isso por nós mesmas, porque não tem Neguinho para ficar controlando, aí eu fico olhando o ambiente, se você vê que a parede vai cair , eu digo, gente baixa a mão (risos), vai cair, não dá (risos). Neguinho dizia que quando a gente ia tocar com alguém famoso, tocava baixo, fingia que era educada, mas que quando era com a gente mesmo, a gente não respeitava. Tem várias coisas que deve ter uma resposta psicanalítica, sabe? Na rua, menina... às vezes a gente estava num lugar aberto, aí dizia [Neguinho]: “ah, aqui vocês não querem meter a mão, não, né? Porque tem esse espaço todo para tocar” , a gente dizia: “você fica mandando a gente tocar baixo, agora a gente está sem preparo físico” (risos). A gente era que nem menino pirracento (risos), com essa coisa de volume e de som do instrumento, eu gosto de tocar alto, gosto muito de tocar alto, eu sou uma das que tocam mais alto, isso é péssimo, né? Mas eu pelo menos assumo... num lugar fechado até que eu seguro direitinho a mão, mas sinto muito prazer em tocar alto. Não percebi perda de audição ainda, ouço muito bem, muito bem mesmo. No pós-*show* tem, na manhã seguinte tem perda, tem aquele zooooommm, permanente no ouvido por algumas horas. Fecha o ouvido, abre, tapa para ver se volta (mexendo no ouvido, come se quisesse tirar água), e não volta, o zumbido ali, aquela abelha lá dentro o tempo todo, mas depois passa. (pessoas falando alto no fundo, a entrevista é interrompida) Várias coisas a gente percebeu, porque ela toca muito agudo [referindo-se a Maria, uma das percussionistas da banda], eu toco um instrumento médio grave, que apesar de tocar alto é mais suave, que é aquela baqueta de bolinha, de espuma.

**Entrevistadora:** Ela já percebeu [a perda auditiva]?

**Entrevistada:** ela já [Maria], mas não muda.

**Entrevistadora:** vocês fazem exame para saber?

**Entrevistada:** o que? Se está surdo? Não. Só tem uma menina que faz isso aqui porque o trabalho dela exige, ela trabalha com telefone, com cobrança, então periodicamente ela faz esse exame aí. Ela não perdeu não, nem eu, nem ela.

E essa daí, acho que ela já percebeu. Ô, Maria você escuta melhor que qual ouvido? (grita perguntando a Maria, que estava próxima do local).

**Maria:** hum?

**Entrevistada:** ó, aí! Já está surda, surda, surda! Você escuta melhor de qual ouvido?

**Maria aponta do ouvido direito.**

**Entrevistada:** você ouve bem do direito e do esquerdo nada, e porquê, minha filha?

**Maria:** Porque você gritou no meu ouvido direito...(risos) não sei não.

**Entrevistada:** você não sabe, Maria?! Você nem suspeita?

Eu tenho certeza, ela toca muito alto. (falando com a entrevistadora)

**Maria:** só, eu é?

**Entrevistada:** Eu já falei que eu toco alto, eu não sou mentirosa, não, eu já falei, mas o seu instrumento é mais alto que o meu porque é um instrumento agudo.

**Maria:** mas você é mais forte do que eu.

**Entrevistada:** mas, o meu é baqueta! O seu é vime, é vime! [a baqueta tem uma espuma na extremidade, por isso o som sai mais “abafado”]

[...]

é por uma negligência nossa. Nequinho nunca ensinou que a gente tinha que tocar alto. Muito pelo contrário, ele sempre brigou para a gente tocar mais baixo, eram brigas homéricas, era coisa assim da gente praticamente acabar uma amizade por que a gente não baixava. E quando a gente tinha que baixar mesmo porque já estava no limite dele, era um clima, a gente atrasa o andamento da música, aí ele ficava mais fulo ainda. Ele dizia: “vocês têm que aprender a tocar baixo, sem deixar cair o andamento”, a gente dizia: “a gente não consegue”, mentira, né? Quando a gente tava de bom humor a gente conseguia. A gente não queria. Trabalhar com pessoas é muito difícil e com percussionistas é mais difícil ainda. E porque a nossa formação é rua. E a rua dá essa liberdade também. E depois pra você dar uma segurada é mais difícil.

**Entrevistadora:** Então, na rua vocês têm a necessidade de tocar mais alto?

**Entrevistada:** A gente tem a necessidade de tocar mais alto, porque o espaço pra a gente preencher é gigante. Agora quem está encostado na banda às vezes sente. Especialmente quem está na linha de frente, que é onde estão os repiques. De todos os instrumentos é o que mais ameaça a quem toca. [...] Em estúdio a gente usa fone, mas no palco, onde a gente quer dançar, onde a gente se formou e construiu nossa história musical dançando, a gente não gosta de nada no ouvido porque a gente acha que vai atrapalhar.

**Entrevistadora:** Vai atrapalhar a dança?

**Entrevistada:** É, vai atrapalhar a coreografia.

**Entrevistadora:** Não é pelo incômodo de ter alguma coisa no ouvido?

**Entrevistada:** Do protetor, sim. Porque o protetor impede que você ouça, ele reduz sua capacidade de ouvir.

**Entrevistadora:** Você acha que impede?

**Entrevistada:** Ah, sim. No trio elétrico, por exemplo, é muito difícil a gente conseguir retorno para a banda. A gente não tá se ouvindo mesmo, fica sem ouvir nada. E a gente tira aquele pouquinho que tá se ouvindo ali, não sobra nada. Então, a gente perde o prazer de tocar. Se eu não ouvir o repique, se eu não ouvir Maria, não me sinto bem, sabe? Tem aquela coisa de afinidade que a gente cria com os instrumentos e com quem toca. Não é com quem toca, mas como a pessoa toca. Eu prefiro como fulana toca, sabe? Aquele grupo que sicrana está e que vai ter aquele momento que ela vai fazer, aquela levada, aquele compasso, o jeito, a pegada daquela pessoa. Então, essas seleções que a gente faz, que eu faço e que já fideliza a música, porque eu já sei o que cada uma faz em determinado lugar da música. Então cada uma tem seu momento, espaço e que se olha e vai fazer e não vai... põe uma ideia nova, ela que faz uma coisa lá, eu estou sempre atenta ao repique, aí eu copio aquilo e já nasceu uma convenção que não estava prevista, mas entrou ali na música na hora. Então é um lugar de muita liberdade. Então, ouvir realmente é um patrimônio que a gente deve preservar (risos). Eu adoro música e eu não gosto de música alta. Eu não gosto desses carros com caixas de som altas. E está dentro de casa ou num lugar que a gente não pode conversar porque a música tá com som alto, sabe? Não gosto, mas eu não toco baixo. Deve ter alguma explicação freudiana (risos). Tenho momentos de consciência, mas na rua, onde é permitido, eu não economizo, eu não poupo. Escolho a melhor baqueta, aquela que te faz sofrer menos e meto bronca. Agente chega ferir a pele às vezes [do

instrumento]... ó como a gente tá melhorando (risos) bacana...poxa, furou a pele (risos). Ó como a gente melhorou. Isso era visto como uma coisa boa. Agora não, é uma ignorância (risos). Furou a pele deu prejuízo, porque é uma coisa cara para caramba. Era uma coisa boa, “uma monstra, furou a pele”, era uma gíria boa, mas agora não é mais.

**Entrevistadora:** tocar alto tem algum significado para vocês?

**Entrevistada:** nunca parei para pensar se significa algo. Acho é usar tudo o que eu posso: eu, o instrumento, o lugar e a fome. Acho que tem muito a ver com a fome. Se a gente vem de uma sequência de *shows*, está meio cansada, não espere muita coisa, não. Mas, se a gente está sem tocar alguns dias? Ave Maria! Você sabe que vai ser difícil de controlar, porque está com saudade de fazer aquilo, a gente fala que está com fome, o termo é esse: ‘tá na fome’. A gente vai à forra e acaba tocando mais alto. E assim, existe também um espaço de disputa. Quando a gente está tocando e vem outro grupo, se é um grupo massa, amigo, beleza... porque a gente como o primeiro grupo de mulheres acaba tendo muito respeito de outros grupos, hoje muita coisa mudou, tem grupos que rufam [os tambores] para a gente quando a gente está tocando, tem grupos que param de tocar para deixar a gente passar, maior respeito. Mas, quem não respeitar a gente, a gente mete a mão. Ninguém vai ouvir, vai ouvir só a gente tocando porque a gente vai segurar o ritmo até onde a gente puder e atravessar sem parar, sem deixar interromper. Mas geralmente eles conferem algum cavalheirismo para a gente quando a gente está tocando na rua.

**Entrevistadora:** Quando acontece isso?

**Entrevistada:** Sempre acontece. Acontece quando a gente está tocando em “arrastão”, andar pelas ruas do Pelourinho tocando. Quando a gente faz “arrastão”, sempre se bate com algum grupo. E se for evento popular, carnaval, festa de Santa Bárbara, como teve outro dia, dia das crianças, que o próprio Pelourinho acaba promovendo alguns eventos e convidando vários grupos... a gente tem o privilégio de ser o primeiro grupo de mulheres, a gente quer mandar. Se não pedir com jeitinho, não tem negócio. Não tem nenhum tipo de negociação. “Ah, porque vai fazer assim.” “Como é? Quem é que vai fazer assim? Faça lá do seu jeito, que a gente vai fazer do nosso, meu amigo, não tem essa aqui, não”. Se pedir com jeitinho pode acontecer de a gente ceder. Se não... Neguinho tinha muito isso. Quando Neguinho estava com a gente, é Neguinho do Samba (ênfatisa a importância do nome), então, ninguém queria passar por cima. Ele era convidado para reger todo o mundo. E estava lá na frente regendo todos os tambores. E aí sem

Neguinho a gente ficou com a mesma mania de querer mandar nas coisas dos outros. A história de Neguinho continua com a gente, a gente se sente proprietária desse legado. É o primeiro grupo de mulheres, a gente é precursora, a gente quer tudo o que a gente merece de reconhecimento e de privilégio, a gente acha que tem que ter mesmo, e aí daquele que duvidar ou que achar o contrário... vai pagar com o ouvido (risos). A gente avista assim, uma vira para a outra e diz “ah, lá vem fulano!” Se é amigo, a gente libera e se não for, a gente mete mão, tem essa não. Não tem mesmo, baixar a guarda, baixar a crista. Neguinho falava, quando tinha um grupo que não respeitava a gente: “quero ver se vocês ceder, quero ver se o andamento vai cair” (risos). E a gente lá lutando. E quando tem uma menina nova a gente fala “vai começar a guerra”. Tem umas meninas inexperientes, a gente fica revoltada com as meninas, a gente diz “não pode cair a banda, não pode baixar, não!” Outro dia a gente foi fazer uma coisa com Margarete Menezes, tinha outros grupos. Eu não queria obedecer a ordem de ninguém, todas as ideias que os meninos davam eu não aceitava. As meninas chegaram a brigar comigo, eu falei “tudo bem, foi mal, peguei pesado”. Ah, que nada, essa cara acha... a gente que tem que dizer como é que tem que ser, se Neguinho estivesse aqui não era assim? É uma coisa meio que de defesa, estar na retaguarda com eles, por que a gente não confia muito no que vem de lá. E essa coisa do feminino ainda significa muito para os homens “vou chegar e vou mandar, vou fazer, vou acontecer”. Mas enquanto eu estiver aqui, isso não vai acontecer, não. Neguinho criou, manteve, idealizou, a gente tem todo o respeito, toda honra de fazer parte dessa história. A gente não aceita “pitaco”, não. Aliás, o Brown [Carlinhos Brown] tem toda a “moral” com a gente, mas é por que é Brown, né? A gente abre a guarda para ele, mas ele sempre nos respeitou muito. Sempre foi uma relação muito saudável, outro dia a gente foi gravar com ele, no estúdio dele, então, foi bem comovente, muito bacana, ele tem muito cuidado com a Didá, faz tudo com muito cuidado. Sempre lembra de Neguinho, tem consideração e gratidão a tudo que Neguinho fez pela música. Uma figura especial, uma exceção (risos).

**Entrevistadora:** Como um percussionista escolhe o instrumento que vai tocar? Existem critérios?

**Entrevistada:** Aqui na Didá, né? Geralmente pela paixão. Eu já cheguei apaixonada pelo meu, eu já sabia o que eu iria tocar. Eu falo para as meninas escolherem por afinidade mesmo. Em raros casos, a gente sugere alguma mudança por que tem meninas muito magras e querem tocar

fundo [o maior instrumento de todos], gigantes querem tocar repique [um dos menores]. A gente sugere, não influi, não: “o que você acha?”. Neguinho falava assim: “que nada, você, uma negona desse tamanho, quer tocar repique?! Pega o outro!”. Sempre há afinidade da escolha da menina que está chegando.

**Entrevistadora:** o peso do instrumento incomoda vocês?

**Entrevistada:** a mim? Tocando não, não é que eu já acostumei, eu estou tão feliz de tocar que não estou pensando muito nisso. Quer dizer, depois de 40 minutos já estou pensando, mas não é nunca algo para me fazer pensar em não tocar, não chega, não é motivo para isso. Agora, os instrumentos novos estão mais leves, estão bem (ênfase) mais leves. Eu nunca pesei, mas é uns 5 kg, no máximo, menos, uns 4 kg, eu acho. Antes, a gente fez alguns de alumínio, mas com a placa grossa. Eles ficam no pedestal, a gente não toca no corpo, não, muuuuito pesado. Se fala assim: “entra tocando”, a gente finge que está na cintura e entra segurando com a mão, mas os novos... E a gente não queria [que fossem mais leves], porque era um símbolo de nossa força, a gente não queria que Neguinho fizesse tambor leve, não, eu não queria, eu fiquei injuriada: “está pensando o quê? que eu não aguento tocar, não, é?” A gente queria tambor pesado, mas é claro! A gente queria resgatar essa história, a gente não é frágil coisa nenhuma, disseram que a gente é frágil? Mentira! A gente é forte! E no começo, a gente não tinha esse referencial feminino, era o referencial masculino, a gente tinha cólica, mas queria tocar, queria tocar, a gente não respeitava. Aí um dia eu pensei: “não é bem assim”. A gente podia construir um jeito feminino de tocar, respeitando as cólicas, cultivando as unhas bonitas das meninas e dialogando com o corpo da gente de forma que não machucasse. Aí Neguinho sugeriu, teve a ideia de colocar o instrumento no pedestal, eu já comecei a ficar ofendida daí: “está achando que a gente não aguenta mais tocar com instrumento na cintura?”. Eu achava que aquilo era uma comprovação de força e de poder, por que a gente fazia o mesmo que eles. Eu sempre fui contra colocar o instrumento no pedestal. Eu levei tempo, depois é que eu comecei a ver, ao invés de mostrar força, ganhava em coreografia, eu comecei a aceitar. Elaborava melhores coreografias, eu comecei a aceitar, mas no começo, fui contra. Um belo dia a gente estava no Teatro Castro Alves e quem iria tocar era o Olodum, era o Olodum mirim? Não, era a banda adulta e os instrumentos eram leves: “Pô, esses cara estão fracos, né?” (risos) Ah, está bom, então, a gente foi diminuindo, não 100%, demos

uma reduzida na altura e principalmente com o uso do alumínio para os instrumentos ficarem mais leves. Eu estou aceitando isso.

**Entrevistadora:** E você não sente dor e cansaço?

**Entrevistada:** sentia, sentia dor no joelho, eu tinha hematomas. Era comum ter hematomas, calo na mão por causa da baqueta de cabo de vassoura. Sempre tem um hematomazinho do aro, uma mão cortada no varão. E no começo erro o maior orgulho aquela mão com calo, aquela pele saindo. A gente chorava, mas falava “pô, ó para aqui, a gente está tocando muito” (risos). No começo a gente achava o máximo, mas hoje eu não acho a menor graça. Era uma mudança, a gente não tinha vivido. Aquela coisa de mão grossa de homem. Hoje a gente foi adaptando, a gente foi mudando, foi cedendo por que percebeu que era melhor, vai dialogando, vai negociando. É isso... Eu não percebo nenhuma consequência trágica ou drástica, sem volta, para o que a gente faz aqui por que a gente cuida do corpo.