

O SAMBA MODERNO EM QUESTÃO: A RESISTÊNCIA NA PALAVRA DOS MALANDROS DO ESTÁCIO DE SÁ

Modern samba in question: resistance in the words of the malandros of Estácio de Sá

Lucas Garcia Nunes¹

<https://orcid.org/0000-0001-8082-6651> 

¹Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Literatura, Florianópolis, SC, Brasil. 88040-900 – ppglit@contato.ufsc.br

Resumo: O presente texto analisa o samba moderno como forma de resistência cultural. Por meio das letras dos sambas, evidencia-se a estratégia narrativa dos malandros do bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, nas décadas de 1920 e 1930. É realizada uma abordagem histórica e crítica, baseada em documentos de arquivo, letras de sambas e análises de obras de autoras como Claudia Matos e Giovanna Dealtry, para compreender tanto o contexto social quanto a produção poética e literária dos malandros que foram marginalizados pelo sistema racista e opressor. Esses sambistas-malandros ecoaram a palavra cantada e o samba para criticar as condições de trabalho, a exploração do corpo do homem negro e a precarização da vida. Por meio de uma análise das letras de “Se você jurar” e “O que será de mim”, o texto revela que a malandragem foi reinterpretada como uma estratégia de sobrevivência e resistência, criando uma estética única que influenciou a cultura brasileira. Dessa forma, é possível concluir que o samba do Estácio foi uma ferramenta política de reafirmação da presença e da produção cultural negra na sociedade carioca, reivindicando espaço e cidadania.

Palavras-chave: poesia brasileira; samba moderno; malandragem; Estácio de Sá.

Abstract: This text analyzes modern samba as a form of cultural resistance. Through samba lyrics, it becomes evident the narrative strategy of malandros from Estácio de Sá neighborhood, in Rio de Janeiro, in the decades of 1920 and 1930. A historical and critical approach is taken, based on archival documents, samba lyrics and analysis of works by authors such as Claudia Matos and Giovanna Dealtry, in order to comprehend the social context and the poetic and literary production of the malandros, who were marginalized by the racist and oppressive system. These sambistas-malandros echoed the sung word and the samba to criticize the working conditions, the exploitation of black man's body and the precariousness of life. Through the analysis of the lyrics “Se você jurar” and “O que será de mim”, the text reveals that malandragem was interpreted as a strategy of survival and resistance, creating a unique aesthetic that influenced Brazilian culture. In this way, it is possible to conclude that Estácio's samba was a political tool to reaffirm the black presence and black cultural production in Rio society, claiming for space and citizenship.

Keywords: brazilian poetry; modern samba; malandragem; Estácio de Sá.

Introdução

Diante de um cenário em que a narrativa ocidental, predominantemente contada pelo homem-branco-europeu, é edificada e refinada pelo projeto colonial há cinco séculos

(Quijano, 2005), torna-se importante e didático ecoar as narrativas que sofreram tentativas de silenciamento pela estética da supremacia branca. Além disso, fortalecer as discussões sobre uma epistemologia produzida nas margens e periferias é estabelecer uma força contrária ao controle dos corpos e à exotização da diferença.

Este texto lança luz sobre a complexidade da produção cultural da população negra no Brasil, após a diáspora africana e os processos subsequentes de escravização e marginalização, com foco especial no cenário da música popular e do samba (Dealtry, 2022). Diante da continuidade de um discurso hegemônico branco – que implementou diversas formas de opressão –, emergiram inúmeras reações em diferentes territórios. Nesse contexto, destaca-se o samba urbano como um ato e expressão de resistência cultural (Filho; Isnard, 2023), com ênfase no que ficou conhecido como “samba de sambar” (Franceschi, 2010), uma proposta estética genuína e particular.

Com uma expressiva população negra, o Brasil, após a Proclamação da República, manifestou seus rastros coloniais de diversas maneiras, incluindo a destruição dos arquivos no período escravista (Lacombe, 1998). Isso revela as restrições e limitações de acesso impostas à população negra e indígena a partir desse período. O racismo, impulsionado no final do século XIX, ganhou força política e passou a marginalizar a população negra brasileira, restringindo o acesso à moradia, trabalho, saúde, educação e até à própria produção de arte e cultura.

Porém, em uma análise atenciosa a respeito do contexto e da poética do samba do Estácio, nota-se evidências de estratégias e ações que se desvincularam, ou ao menos criticaram, a dinâmica da indústria cultural, que buscava tornar esses sujeitos vítimas passivas do sistema capitalista (Azevedo, 2021).

Documentos históricos de arquivos (certidões civis, inquéritos policiais, entradas e saídas na Casa de Detenção, por exemplo) sustentam outras formas de narrativas e contribuem para a reinvenção e recuperação de um lugar na história, a partir de uma perspectiva crítica e responsável (Hartman, 2020). Dessa forma, além da reparação pelas violências sofridas, é necessário reivindicar um espaço social, a partir da produção intelectual dos sambistas e compositores do bairro carioca do Estácio de Sá, nas décadas de 1920 e 1930, de modo que, além da crítica ao sistema racista e desigual, o grupo reivindicou o direito à cidade e à cidadania.

“Quem vem lá, quem vem lá é o velho Estácio”

Na antiga capital federal, os movimentos migratórios pós-abolição reuniram grupos provenientes de diversas regiões brasileiras, especialmente da Bahia, Minas Gerais e do Vale do Rio Paraíba do Sul. O Rio de Janeiro negro foi palco de uma rica e potente produção cultural que veio a influenciar não só a cultura da cidade, mas de todo o país, principalmente por meio do samba e do carnaval de rua (Silva, 2015).

Mais especificamente, foi na antiga Praça Onze que o samba tomou forma, força e passarela. O logradouro, localizado na Cidade Nova, abrigou, nas duas primeiras décadas

do século 20, os encontros das tias baianas, como Aciata (Gonzales, 2021), Bebiana, Carmem, entre outras. Importantes figuras como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Caninha e Sinhô também marcaram presença nessa região, influenciando profundamente a música brasileira com suas poéticas e cosmovisões, sendo desse período a canção “Pelo Telefone”.

Na década de 1920, o samba da Praça Onze migrou para o bairro vizinho, o Estácio de Sá, onde estava localizada a zona do baixo meretrício, a Casa de Detenção e Correção e o Hospital de Caridade.

Com uma vida noturna movimentada, as ruas, encruzilhadas e esquinas do Estácio formaram, e abrigaram, um conglomerado de personagens e sujeitos marginalizados. Dessa pulsante dinâmica urbana emergiu um grupo de homens racializados, que carregavam uma crítica contundente às condições de trabalho que lhes eram impostas.

Na mesma década, ao buscar referências nas vozes gravadas em discos, nota-se que a produção era predominantemente branca, ecoando pelas ondas radiofônicas por todo o Brasil; poesia negra, mas voz branca (Fanon, 2020). Ou seja, a produção poética e a composição das canções eram negras, provenientes das margens da cidade, dos bairros periféricos e dos morros, como Salgueiro, Favela, São Carlos e Mangueira, por exemplo. No conteúdo dos discos, a palavra cantada é negra, mas o nome e a imagem que aparecem nos encartes e nas capas das partituras são brancos e isso diz muito sobre a branquitude (Conceição, 2020) e sobre a dinâmica social e os acessos no Rio de Janeiro.

Portanto, percebe-se que não se pode pensar o samba, seus personagens, seus formatos e seus elementos sem antes considerar e entender que a criatividade por trás dos rostos brancos é proveniente de componentes culturais de várias influências do continente africano, uma convergência de práticas sociais, religiosas e artísticas produzidas no Brasil (Sodré, 1998).

Nesse sentido, a palavra e a literatura, como suporte para a reinvenção e para a (re)existência cultural, constituem a produção de um espaço de protagonismo para as populações historicamente marginalizadas, que encontram na palavra o poder da subversão. Como destaca Claudia Neiva Matos:

As letras de sambas por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo (Matos, 1982, p. 22).

Matos (1982) enfatiza a relevância das letras de samba, especialmente as composições dos sambistas-malandros, a partir da perspectiva das margens e periferias do Rio de Janeiro. O malandro, nesse contexto, é um tipo consciente, que evita ser explorado, ganha a vida com trabalhos informais, como cai xeiro de botequim, no jogo de cartas, no jogo do bicho, como segurança de prostitutas na Zona do Mangue (“leão de chácara”), além de explorar (como cafetão) o corpo das mulheres. Dessa forma, muito embora controverso,

o malandro do Estácio não é vagabundo (Cavalcanti, 1930).

Pode-se identificar que a manifestação dos malandros foi além da palavra cantada (Matos, 2008) nas letras dos sambas que compuseram, com uma linguagem repleta de trocadilhos e ironias. Os malandros do Estácio modelaram uma estética consciente e emblemática, desde a linguagem utilizada nos sambas, passando pela maneira de tocar os instrumentos e cantar, até mesmo na forma de se vestir (que se tornou uma marca registrada): sempre de paletó, camisa de linho e chapéu (Franceschi, 2010).

Esse conjunto formou uma estética própria, sempre elegantes e bem vestidos, responsáveis por ecoar o samba produzido na boêmia região do Estácio, especialmente nos botequins, cafés, cabarés e prostíbulos da Zona do Mangue. O bairro, complexo e posto à margem do projeto urbano vigente, (não tão distante da região central da cidade), destacou-se pela produção artística e cultural, principalmente pela veia poética, pela vida boêmia e noturna.

É justamente por isso que o Estácio fez escola, ou melhor, tornou-se uma escola, deixando um importante legado para a música brasileira e para a cultura popular de rua, do botequim, da malandragem, do jogo e também do carnaval.

O samba, como manifestação artística e cultural, ganhou força no corpo do grupo de malandros e passou a acompanhá-los, espalhando-se pela cidade, no trânsito e no movimento dos sambistas-malandros. Foi no Estácio de Sá que o samba moderno tomou a rua, cortejou a cidade, reivindicou o espaço urbano e o direito à cidade.

A influência dos sambistas e malandros do Estácio, no universo cultural da cidade, é evidenciada em depoimentos e textos jornalísticos em diferentes épocas, especialmente após a década de 1930. Já o conjunto da obra, e, portanto, a palavra, dos sambistas do Estácio, é analisada em biografias e pesquisas. A título de exemplo, temos o “Paradigma do Estácio”, apresentado por Carlos Sandroni (2001), uma biografia pontual do grupo e da organização carnavalesca “Deixa Falar”, criada pelos malandros do Estácio, juntamente com os aspectos do “samba de sambar”, abordados na pesquisa de Humberto Franceschi (2010), e os elementos musicais trabalhados pelo musicólogo Carlos Didier em *Fina flor da malandragem*. Contudo, os textos mencionados não se aprofundam em uma análise que considere o contexto histórico-social e a consciência crítica dos sambistas do Estácio da geração de 1920. Por isso, é necessário elevar a discussão sobre a produção intelectual desses sambistas a um outro nível, sem estigmatizá-los, como feito em textos anteriores.

Armando Fernandes Lima, nascia em 15 de março de 1903, quando seus pais ainda residiam no 29 da Riachuelo. Já Ernani Fernandes Lima, o Ernani do Estácio, vinha ao mundo em 11 de maio de 1905, no 61 da Lavradio, segundo o registro de nascimento. Dois endereços nas cercanias dos Arcos da Lapa. Um bairro adequado para a fabricação de malandros em série. Sylvio, o malandro mais velho, começava a carreira com uma detenção, em 3 de dezembro de 1922, para simples ‘averiguações’ (Didier, 2022, p. 134).

Neste trecho da pesquisa de Carlos Didier, o musicólogo desconsidera todo um contexto ao qual foi imposto aos homens e mulheres racializadas, uma condição violenta,



onde o controle dos corpos (Mbembe, 2018) imperava como justificativa para o encarceramento da população negra na cidade, perseguida por várias gerações.

É exatamente por isso que a hipótese do samba como um ato de resistência artística e cultural é sustentada, com o intuito de pensar a força da palavra (e a letra do samba) que envolve todo o universo complexo do bairro do Estácio de Sá. Assim, a partir da ideia dessa força latente e da noção das reações do próprio corpo, há uma produção literária no samba urbano que constitui uma força exponencial, justamente pelo movimento de resistência cultural (Sodré, 1998).

A relação dos malandros com a palavra, nas décadas de 1920 e 1930, não se dava apenas pela escrita; ela incluía a palavra contada e a palavra cantada (Matos, 2008), sendo esta última uma grande influenciadora no bairro boêmio do Estácio, que leva a constatar que o samba é poesia e literatura (Matos, 1982).

“Vou apresentar o meu batalhão”

Munidos de uma rica poética e de uma potente musicalidade (Tatit, 2004), esses homens, com vivência nos terreiros e reativos à exploração de seus corpos, reinventaram a palavra “malandro”, que havia sido poluída, em parte, pela imprensa e pela antiga Lei de Vadiagem (Borges, 2018). O sentido da palavra “malandro” foi, então, (re)editada, principalmente, no corpo e na filosofia de Alcebíades Maia Barcellos (1902-1975), Armando Fernandes Lima (1903-1947), Aurélio Gomes da Silva e Almeida (1899-1936), Edgard Marcellino dos Passos (1896-1931), Ernani Fernandes Lima (1905-1950), Francelino Ferreira Godinho (1909-1953), Ismael Silva (1905-1978), Julio dos Santos (1908-?), Nilton Bastos (1899-1931), Oswaldo Caetano Vasques (1901-1935) e Sylvio Fernandes Lima (1900-1943), sem esquecer a influência de Rubem Maia Barcellos (1905-1927) — todos sambistas, compositores e malandros que viviam no Estácio.

Para esclarecimento, o malandro tratado aqui não é o mesmo analisado por Cândido, que, ao abordar a “Dialética da Malandragem” (Cândido, 1970), analisa um contexto espaço-temporal distinto do vivido pelos malandros do Estácio. Além disso, Cândido não trabalha com a categoria de raça, fundamental e urgente na reflexão sobre a literatura brasileira no período pós-abolição. A figura do malandro de Cândido, baseada em *Memórias de um sargento de milícias*, não expressa diretamente uma posição político-crítica como faziam os malandros do Estácio, que, por meio do samba, denunciaram a exploração dos corpos negros e a falta de acesso a direitos como educação, saúde, segurança e moradia.

No contexto do samba, o malandro do Estácio emerge como crítico do sistema de exploração, embora, paradoxalmente, explore o corpo das mulheres, prostitutas da Zona do Mangue. No bairro, os malandros ironizavam o sistema e assumiam desvios de conduta como forma de resistência e sobrevivência, especialmente sob o impacto da Lei de Vadiagem, que criminalizava modos de vida informais. Contudo



É dentro do samba que se constrói uma mitologia da malandragem, e é a mitologia que nos interessa, pois é ela que pode nos revelar algo mais amplo e duradouro do que registros empíricos, fugazes, dissolvidos na vida da cidade. Foi no samba que malandro e sambista elegeram, criaram para si uma identidade. Foi aí que se constituiu a metáfora da malandragem como signo de uma cultura que sempre se viu relegada à margem da sociedade, e todavia continuou insistindo em mostrar a sua cara (Matos, 1986, p. 36).

O malandro do Estácio é, assim, um sujeito de desvio, drible, suspensão e síncope, consciente das desigualdades sociais e, paradoxalmente, explorador do corpo feminino no baixo meretrício. Na zona do Mangue, os malandros recebiam dinheiro das mulheres em troca de “proteção” (Franceschi, 2010). Além da cafetinagem, a sobrevivência do malandro dependia de ocupações informais e da mobilidade pela cidade, o que também facilitou a disseminação do samba. Os irmãos Sylvio, Armando e Ernani, por exemplo, ganhavam a vida como caixeiros de botequim, em ocupação informal, uma espécie de entregador ou mesmo vendedor, que não ficava fixado no estabelecimento. Além disso, se ocupavam do jogo do bicho e disputavam o território com quem fosse. Contudo, outros malandros como Alcebíades (o Bide) e seu irmão Rubem (Mano Rubem) eram sapateiros, já Mano Edgard além de viver explorando as mulheres era auxiliar de caminhão, ou seja, também tinha emprego fixo.

Os locais que eram vistos como perigosos por parte da população (por onde o malandro transitava livremente) é estabelecido pela malandragem como algo comum ao cotidiano, pois os malandros conseguiam percorrer inúmeros espaços, desde os mais excluídos e violentos até os saraus e rodas da intelectualidade (Carvalho, 1980). Isso significa que os malandros entendiam a cidade, a disposição dos espaços e como se portar diante deles.

Existia uma prática para que os policiais soubessem quem “comandava” realmente a área, o controle do território. O funcionamento da persuasão a respeito do domínio do espaço se dava da seguinte forma.

Toda vez que mudava a patrulha de ronda da Polícia Militar, os soldados eram observados atentamente. Os que se mantinham discretos não eram incomodados, mas os que se anunciam portadores de métodos de valentia policial passavam pelo dissabor de serem ‘amansados’. O método consistia em convidar o portador da valentia policial para a beira do balcão de um dos botequins frequentados por eles e mandar ‘arriar’ três dedos de cachaça para os quatro participantes, quase sempre Nino, Francelino, Brancura e o novo megalha. Passando a mão por detrás do balcão, empunhava o pano cheio de sabão, usado para lavar, e o espremia no mesmo copo. Aí então oferecia ao ‘convidado’, que deveria tomar tão rápido quanto os outros. Se tivesse com a rapidez necessária estava ‘amansado’; caso não tivesse, levava um ‘pisa’ e se tivesse juízo, pediria transferência imediata. Assim era mantida a tranquilidade do ‘pedaço’ (Franceschi, 2010, p. 70).

A nova maneira de fazer samba foi, aos poucos, difundida pela cidade (Sandroni, 2001), a partir dos encontros nos botequins do Largo do Estácio. Para a população



racializada e marginalizada, o samba, enquanto manifestação afro-brasileira, era muitas vezes perseguido pela polícia (Sodré, 1998), ao passo que servia como espaço de construção de memória e identidade (Malta, 2014).

Há, portanto, o entendimento de que o samba não se limita a um gênero musical. Ele faz parte de uma rede de práticas culturais. A poética do samba, que passou de manifestação perseguida a símbolo da cultura carioca e brasileira, expandiu-se e foi reproduzida pela população branca. Os malandros do Estácio encontraram espaço para suas composições e protagonizaram a produção das margens da cidade. Com o advento da gravação elétrica e das rádios no final dos anos 1920, a produção poética dos “professores” do Estácio (Cabral, 1996) encontrou brechas, incorporando ao samba elementos como a melodia, prolongamento de notas, ironia, sarcasmo e introdução de instrumentos de percussão como a cuíca, o tamborim e o surdo.

O grupo formado por um corpo de trabalhadores, valentes e malandros também propôs uma nova estrutura na letra dos sambas, formalizada no Estácio com uma estrofe principal (o refrão) seguida de uma ou mais estrofes, intercaladas com o refrão. É possível conferir alguns aspectos da poética dos malandros e sambistas do Estácio a partir das letras das canções. Assim, de maneira pontual, serão analisados dois sambas daquela safra do Estácio, do ano de 1931.

O samba de Ismael Silva e Nilton Bastos, "Se você jurar", foi lançado em janeiro de 1931 pela gravadora Odeon, interpretado pelos cantores brancos Francisco Alves e Mário Alves e até hoje é gravado por muitos cantores e cantoras. Esse samba apresenta um tema que é central nas letras dos sambas do Estácio: a relação com a mulher. Essa relação traz à tona os afetos (e desafetos) com as mulheres do baixo meretrício da Zona do Manique.

A estrutura do samba inclui cinco estrofes, com o refrão intercalado por duas quadras, destacando o estilo dos sambas do Estácio, que mesclavam estrofes de quatro versos em temas cotidianos. A repetição do refrão reitera a temática, que, no caso, é uma mudança e uma regeneração na vida do eu lírico. Além disso, o refrão, muito comum no estilo dos compositores do Estácio, serve como amparo para o tema, pois se repete três vezes durante a música.

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar (Refrão)
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade

A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa

Não vou me regenerar

Refrão

A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar

O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar

Refrão (Se você jurar, 1931a)

A letra aborda uma relação amorosa e a disposição de mudança na postura do eu lírico, ponderando entre o amor e a vida boêmia. Nesse caso, as dores de amor de um narrador frustrado em relação aos sentimentos pela mulher transitam entre a possibilidade de regeneração e a aceitação da vida boêmia na orgia.

O refrão expressa um desejo contraditório do eu lírico: ele se mostra disposto a mudar – “Eu posso me regenerar” – caso seja amado, mas também deixa claro que, se isso for uma mentira, ele preferirá manter sua vida boêmia (“A orgia assim não vou deixar”). A repetição do refrão, em que o eu lírico pondera entre a regeneração e o não conformismo com a vida que leva, reflete a luta interna entre atender às expectativas da sociedade cristã (e da mulher) e a resistência às pressões externas para mudar. Essa ambivalência é emblemática da situação do malandro, que vive entre os espaços de opressão e subversão.

Figura 1 – Capa de Partitura para piano



Fonte: Instituto Casa do Choro (1931).



[Descrição da imagem] Imagem da capa da partitura para piano do samba “Se você jurar” com um disco na cor marrom centralizado. No interior da figura do disco estão os retratos dos cantores brancos Francisco Alves e Mário Reis. A capa possui informações nos cantos inferiores em ambos os lados, marcando a autoria da letra e da música no lado esquerdo: Francisco Alves em destaque e abaixo os nomes de Ismael Silva e Nilton Bastos. No lado direito, o valor da partitura: 2\$500 e abaixo dessa informação o nome da editora “A melodia” e o endereço da gráfica [Fim da descrição].

Outra letra de samba que pode ser utilizada é “O que será de mim”, também da mesma dupla de compositores, lançada em 1931, a qual diz respeito a uma crítica interessante. A estrutura de quadras com quatro versos sublinha, novamente, a característica dos sambistas do Estácio, com o refrão composto por cinco versos, sendo este um elemento da cultura popular dentro da poética e da palavra dos sambistas do Estácio, uma influência da capoeira, do jongo e das rodas de batucada onde a palavra cantada respeitava a estrutura de pergunta e resposta, no mote de quatro versos, similar ao partido alto (Lopes, 2008).

No refrão, a “malandragem” é contrastada com a vida de trabalho, e o narrador exalta a “malandragem fina” em oposição às obrigações de trabalho e suas condições.

Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem

Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei

Refrão

Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar

O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá

Refrão (O que será de mim, 1931b)

A letra do samba na primeira pessoa do singular questiona a dura rotina do batente e ao conjugar o verbo “viver” no presente evoca uma tensão de um grito sufocado. É primordial entender que essa malandragem carrega um contexto e um significado distintos

das definições da polícia e dos jornais da época, que associavam a palavra “malandro” à delinquência. A malandragem, nesse caso, diz respeito ao desvio e à esquiva, uma estratégia contra a opressão de um sistema hierárquico, racista e violento.

A “malandragem fina” é justificada pelo destino dado por Deus, reforçando uma crítica à exploração do corpo dos trabalhadores e a relação com o sagrado. O termo “dar a bola” na terceira quadra indica a participação em jogos de azar (jogo do monte, da chapinha e do bicho), prática perseguida pela polícia e motivo pelo qual sambistas como Ismael Silva, Baiaco e Brancura foram presos sob a Lei de Vadiagem (Cunha, 2015).

A menção a “Chico Viola” refere-se ao cantor Francisco Alves, que, mediante acordos com sambistas do Estácio, incluía seu nome em parcerias sem participar da criação (Guimarães, 1978), o que é notado na capa da partitura do samba, assinalada acima.

A quadra final, com o jogo de palavras em “não há vida melhor/ que vida melhor não há,” reflete a habilidade do malandro de subverter estruturas e escapar do que é rígido, um traço de sua linguagem. Esse recurso literário destaca o caráter versátil e escorregadio do malandro (Matos, 1986), enquanto as variações no verbo “falar” em “deixa falar quem quiser/ deixa quem quiser falar” enfatizam a liberdade de expressão, característica marcante do estilo malandro.

“Deixa quem quiser falar” sugere que o sujeito que quiser falar, fale, enquanto “Deixa falar quem quiser” admite duas interpretações: a primeira é a despreocupação com as críticas, e a outra é uma ordem para que se permita a fala dos que precisam ser ouvidos, como em uma espécie de “grito dos excluídos”.

Há, ainda, um contexto adicional. “Deixa Falar” foi o nome da organização carnavalesca dos malandros e simbolizava, segundo Ismael Silva, essa despreocupação com o que os moradores diziam sobre o desfile dos sambistas malandros (Cabral, 1996).

A análise da letra de “O que será de mim” revela mais do que uma crítica às duras condições de trabalho impostas ao corpo dos homens negros, ela ressalta a resistência e a transgressão, características incorporadas pelos sambistas e malandros do Estácio. O proceder do malandro, e, portanto, a malandragem, não é uma simples subversão da ordem, mas parte de uma estratégia de sobrevivência, de uma estética e uma forma de resistência contra um sistema opressor e racista.

Ao desviar da normalidade e explorar a flexibilidade da linguagem (e da música), esses artistas criaram uma estética própria, uma poderosa ferramenta de resistência e reinterpretação das dinâmicas sociais.

Assim, as letras analisadas se configuram como um grito de resistência, uma afirmação de autonomia diante das tentativas de marginalização da cidadania e da produção cultural negra do Estácio e do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, essa palavra indica uma ressignificação do espaço por onde circulavam os malandros dentro da sociedade carioca, utilizando a arte e, principalmente, a palavra como ação-estratégica para afirmar e reafirmar sua presença e sua resistência.



Mesmo que analisada pontualmente, o conjunto da obra dos sambistas e malandros do Estácio não se limita à crítica social; ela se expande como uma garantia da luta de um grupo que, por meio da arte, (re)organizou e (re)afirmou sua posição social. Assim, a malandragem do Estácio não é apenas uma resposta ao sistema de opressão, mas um modo de vida que une resistência, cultura e uma potente estética.

Conclusão

Assim, propõe-se uma reflexão sobre a expansão do protagonismo, especialmente no que diz respeito à forma e aos sujeitos que narram e contam a história. Buscou-se evidenciar uma oralidade de resistência, contextualizando o bairro carioca do Estácio de Sá e analisando brevemente duas letras de samba, parte do legado deixado pelos sambistas do bairro para a cultura carioca e brasileira, com ênfase na estética e na linguagem do malandro (Matos, 1986).

As vivências individuais e as experiências coletivas desses sambistas-malandros, que sentiram na pele o peso do racismo (Fanon, 2020) e da perseguição incansável por parte de guardas, delegados e agentes da polícia do Rio de Janeiro (Cunha, 2015), foram transformadas em uma manifestação artística e literária (Matos, 1982). Essa expressão, enraizada na cultura oral e nos (en)cantos das culturas afro-brasileiras, uniu a habilidade musical a um sensível poderoso, externalizado por meio da palavra cantada. Temas como o trabalho, a malandragem, o amor, a relação com a mulher, a vida boêmia e o sagrado ganharam ecos nessa produção.

A manifestação do malandro do Estácio, expressa por meio da palavra e do samba, tornou-se uma ferramenta poderosa para a recuperação, reinterpretação e reorganização de seu espaço na sociedade. Dessa forma, eles (re)existiam, reforçando a memória do grupo (Malta, 2014).

A estética, produzida e mantida por um coletivo de homens marginalizados e com acesso restrito a recursos, revela estratégias de desvio e enfrentamento ao sistema. Através da linguagem sarcástica e crítica, eles confrontaram o contexto opressivo em que viviam, reafirmando sua presença e resistência na sociedade.

Referências

- AZEVEDO, Luiz Mauricio. **Estética e raça**: ensaio sobre a literatura negra. Porto Alegre: Sulina, 2021.
- BORGES, Juliana. **O que é**: encarceramento em massa? Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.



CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARVALHO, Luis Fernando. **Ismael Silva**: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CAVALCANTI, Carlos. A cidade do samba e do amor. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 4, 13 ago. 1930.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz. **Branquitude**: dilema racial brasileiro. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

CUNHA, Maria Clementina. **Não tá sopa**: sambas e sambistas do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha**: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022.

DIDIER, Carlos. **Negra semente, fina flor da malandragem**: samba batucado no Estácio de Sá. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2022.

FANON, Franz. **Pele negras, máscaras brancas**. Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FILHO, Antonio Candeia; ISNARD, Araújo. **Escola de samba**: árvore que esqueceu a raiz. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio de 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2021.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

HARTMAN, Saydia. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

LACOMBE, Américo Jacobina. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

LOPES, Nei. **Partido alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2008.

MALTA, Inocência. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. **Crítica e Sociedade**: Revista de Cultura Política, Uberlândia, v. 4, n. 1, p. 71-94, jul. 2014.

MATOS, Claudia Neiva. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Claudia Neiva. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.).

Palavras cantadas: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.83-98.

MATOS, Claudia Neiva. Ré – O malandro no samba (de Sinhô e Bezerra da Silva). In: VARGENS, João Batista de Medeiros (org.). **Notas musicais Cariocas**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. p. 35-62.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

O que será de mim. Intérprete: Francisco Alves; Mário Reis. Compositores: I. Silva; N. Bastos; F. Alves. In: ODEON 10780. Intérprete: Francisco Alves e Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, 1931a. 1 disco de vinil, lado B, faixa 1.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SE você jurar. Intérprete: Francisco Alves; Mário Reis. Compositores: I. Silva; N. Bastos; F. Alves. In: ODEON 10747. Intérprete: Francisco Alves e Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, 1931b. 1 disco de vinil, lado B, faixa 1.

SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo, penso**: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba. Rio de Janeiro: Hexit; Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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

NOTAS DE AUTORIA

Lucas Garcia Nunes (quincasavelino@gmail.com) é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT – UFSC). Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisa o samba carioca e a produção poética dos malandros do bairro do Estácio.

Agradecimentos

Dedicado ao pesquisador Carlos Sandroni (em memória)

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

NUNES, Lucas Garcia. O samba moderno em questão: a resistência na palavra dos malandros do Estácio de Sá. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-14, 2025.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.



Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 27/02/2025

Revisões requeridas em: 05/07/2025

Aprovado em: 28/10/2025

Publicado em: 11/11/2025

