



DOSSIÊ MULHERES INTELLECTUAIS: PRÁTICAS CULTURAIS DE MEDIAÇÃO

Lygia Santos: a trajetória de uma intelectual negra no Rio de Janeiro (1934-1980)

Lygia Santos: the trajectory of a black intellectual in Rio de Janeiro (1934-1980)

Lygia Santos: la trayectoria de una intelectual negra en Rio de Janeiro (1934-1980)

Diogo Jorge de Melo¹

orcid.org/0000-0001-7266-2570
diogojmelo@gmail.com

**Samuel Silva Rodrigues
de Oliveira²**

orcid.org/0000-0002-3771-9057
samu_oliveira@yahoo.com.br

Recebido em: 15 mar. 2021.

Aprovado em: 7 jul. 2021.

Publicado em: 17 nov. 2021.

Resumo: O artigo analisa a trajetória e os projetos de identidade afro-brasileira gerenciados por Lygia Santos, uma mulher e intelectual negra, filha dos músicos Donga e Zaira de Oliveira. Assim, investiga-se a sua relação com a produção cultural no Rio de Janeiro no período entre 1934 a 1980, a partir da análise de sua posição social contextualizada em três configurações sociopolíticas: na sua família, no Renascença Clube e na "Casa de Lygia Santos". Através desses espaços compreende-se a formação das identidades construídas pela personagem, bem como ela se tornou mediadora de projetos culturais associados às memórias e às identidades negras no Rio de Janeiro. O artigo faz uso de testemunhos orais, pesquisas em jornais e em arquivos para construir um perfil da trajetória e dos projetos da intelectual negra.

Palavras-chave: Intelectual negra. Identidade negra no Rio de Janeiro. História do samba e da negritude

Abstract: The article analyzes the trajectory and projects of Afro-Brazilian identity managed by Lygia Santos. Black woman and intellectual, daughter of musicians Donga and Zaira de Oliveira, her relationship with cultural production in Rio de Janeiro was investigated in the period between 1934 to 1980, from the analysis of her social position contextualized in three socio-political configurations: in your family, at Renascença Clube and at "Casa de Lygia Santos". Through these spaces, the formation of identities built by the character is understood, as well as she became a mediator of cultural projects associated with black memories and identities in Rio de Janeiro. The article makes use of oral testimonies, searches in newspapers and public archives to build a profile of the trajectory and projects of the black intellectual.

Keywords: Black intellectual. Black identity in Rio de Janeiro. History of samba and blackness.

Resumen: El artículo analiza la trayectoria y los proyectos de identidad afro-brasileña gestionados por Lygia Santos. Mujer negra e intelectual, hija de los músicos Donga y Zaira de Oliveira, su relación con la producción cultural en Rio de Janeiro fue investigada en el período comprendido entre 1934 y 1980, a partir del análisis de su posición social contextualizada en tres configuraciones sociopolíticas: en su familia, en Renascença Clube y en "Casa de Lygia Santos". A través de estos espacios se comprende la formación de identidades construídas por el personaje, así como se convierte en mediadora de proyectos culturales asociados a memorias e identidades negras en Rio de Janeiro. El artículo hace uso de testimonios orales, búsquedas en periódicos y archivos para construir un perfil de la trayectoria y proyectos del intelectual negro.

Palabras clave: Intelectual negro. Identidad negra en Rio de Janeiro. Historia de la samba y la consciencia negra.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil.

² Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Na Casa de Lygia Santos tem tudo que a gente quer

Mulata filha de Donga, maravilha de Mulher

Tem cuíca e tem pandeiro, violão e cavaquinho

Pra você tocar seu samba, seu partido e seu chorinho

Na Casa de Lygia Santos, tem farinha tem feijão

Como pode ter galinha, risoto de camarão

No entanto o que é bom mesmo é a batida de limão

Na Casa de Lygia Santos só não tem é confusão

Tem da Vila e da Viola, também tem João Nogueira

Tem Paulo César Pinheiro, Elias de Madureira

Eu também chego por lá, pra curtir os seus encantos

Encontro Gisa Nogueira, na casa da Lygia Santos.³

Lygia de Oliveira Santos nasceu no Rio de Janeiro, em 1 de janeiro de 1934, filha do sambista Donga, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), e da cantora erudita Zaira de Oliveira (1881-1952). Formou-se professora pelo Instituto de Educação, na década de 1950, e advogada diplomada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ingressa no curso de Ciências Jurídicas, em 1966, concluindo-o em 1970, além de museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) nos anos 1980. Personagem ativa da cultura carioca, tinha uma formação educacional excepcional no cenário de exclusão de negros dos espaços acadêmicos e universitários.

A trajetória dessa intelectual negra vincula-se à construção das identidades afro-brasileira no Rio de Janeiro. Em 1951, sua família participou da criação do Renascença Clube, um dos lugares de formação das identidades negras no espaço urbano carioca. Sendo considerada uma das guardiãs da memória do clube social, Lygia Santos é lembrada nas efemérides de fundação do Renascença Clube. Nos anos 1970, a "Casa de Lygia Santos" pode ser considerada como um reduto de músicos populares e eruditos, assim como de

intelectuais, que tinham o samba como projeto cultural e político. Na música de Leci Brandão, intitulada "Na Casa de Lygia Santos", narra-se a localidade como ponto de encontro de Martinho da Vila, Paulinho da Viola, João Nogueira, Paulo César Pinheiro e outros músicos que procuravam resgatar as raízes do samba. Nesses vários contextos de formação da negritude carioca e afro-brasileira, reconhecemos Lygia Santos como uma intelectual mediadora e uma referência para a história da música popular carioca.

Na história e na memória dos intelectuais e produtores de bens culturais, as figuras dos criadores são consideradas marcos para a definição de tradições culturais, e nem sempre se investiga a figura dos mediadores. Estes podem ser personagens invisíveis e pouco valorizados, podem ter formação intelectual destacada e, também, vínculos com o universo popular, mas não se consolidaram como parte do universo dos produtores culturais, dos indivíduos identificados como "autores" ou "inventores". Na introdução do livro *Intelectuais Mediadores – práticas culturais e ação política*, Gomes e Hansem observam que, na história e na memória de diferentes tradições culturais, valoriza-se "o processo de 'criação ou produção' de bens culturais, que remetem a figura do intelectual classificado como 'produtor original ou criador', geralmente tratado por autor, artista, inventor, cientista etc.", sem levar em conta a figura do "divulgador ou vulgarizador", responsável pela mediação cultural com o público mais amplo (GOMES; HANSEN, 2016, p. 13). A questão da mediação cultural e dos atores que articulam e promovem as mediações permanece como um ângulo morto da análise das redes de sociabilidades intelectuais.⁴ Quem são aqueles que criam as condições materiais para a sociabilidade intelectual, que tecem o cotidiano dos encontros, que editam, produzem e selecionam o que será transformado em um bem cultural ligado a um autor/criador e que

³ O samba de Leci Brandão foi composto em homenagem à Lygia Santos, e foi gravado por Didu Nogueira. Cf. Na Casa de Lygia Santos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GIPlqyPyoZ0&ab_channel=CedroRosaMusic. Acesso em: 8 mar. 2021.

⁴ A noção de rede de sociabilidade dos intelectuais é discutida pela História e pela Sociologia que investigam o surgimento da noção de "intelectual" no final do século XIX, seu vínculo ao debate público e as transformações das sociabilidades construídas por esses atores, cf. BOBBIO, 1990; SINIRELLI, 1996, 2013; CHARLE, 2003; CHARTIER, 2008.

cumprem funções na vulgarização de obras? Essas são questões consideradas secundárias e marginais, mas que se tornam centrais quando se analisam trajetórias como a de Lygia Santos.

No caso dela e de outras personagens femininas, a invisibilidade transcorre também em função em função de sua posição social.⁵ Como salienta bell hooks, as mulheres negras foram o elo mais fraco na estrutura social da diáspora negra e da construção das sociedades patriarcais do colonialismo. E, apesar "do testemunho histórico de que as negras sempre desempenharam um papel importante como professoras, pensadoras críticas, e teóricas culturais na vida negra em particular [...] muito pouco se escreveu sobre intelectuais negras" (HOOKS, 1995, p. 466). A referência a "Casa de Lygia Santos" ou a própria personagem como um eixo organizador de projetos identitários negros, nos coloca o desafio de compreender a sua agência no espaço social e político carioca. Destacamos, ainda, que as pesquisas e os esforços de análise sobre a experiência negra na diáspora e no pós-abolição tem, no geral, destacado as trajetórias, as ações e as práticas nas classes populares, e Lygia Santos é o oposto disso, visto que buscou formação acadêmica e se destacou como parte de uma classe média negra no Rio de Janeiro.

Para compreender os testemunhos acerca dessa personagem, fazemos uso das noções de projeto e de trajetória. Ao contrário de nos preocuparmos com a edificação de uma biografia e com a atribuição de uma coerência à vida da personagem, reduzimos a escala de análise a uma trajetória para compreendermos as diferentes formações sociopolíticas que permitem compreender Lygia Santos e suas práticas sociais. Atento ao uso das biografias e das histórias de vida na pesquisa social, Bourdieu nos alerta para a necessidade de refletir sobre a "ilusão biográfica", em que o "sujeito e objeto da biografia (o investigador e o investigado) tem de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada", estabelecendo nexos

de coerência entre a vida biológica (nascimento, crescimento e morte) e os projetos de existência (BOURDIEU, 2005, p. 181-185). Em um contraponto a essa filosofia da história presente no senso comum das "histórias de vida", Bourdieu propõe uma análise desses testemunhos em primeira pessoa e das imagens construídas sobre as personagens que compreenda os deslocamentos em espaços sociais descontínuos, vendo "a personalidade designada pelo nome próprio" como "o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permite intervir como agente eficiente em diferentes campos" (2005, p. 190).

Assim, a análise da trajetória de vida enfoca as descontinuidades, a fragmentação e a multiplicidade de agências da *persona* no espaço social. Por outro lado, é importante salientar a forma como os testemunhos reconstróem unidades desses projetos de existência conformando uma identidade. A identidade individual não é estática, sendo resultado das diferentes interações construídas pelos deslocamentos da memória que definem e enunciam um *self* ("eu") em relação a grupos, situações e lugares tomados como alteridades. No artigo "Memória, identidade e projeto", Gilberto Velho salienta que a identidade inscreve-se na relação entre indivíduo e sociedade e é permeada pelas construções de "projetos individuais e coletivos": eles articulam a memória individual e social e os anseios e investimentos articulados pelos sujeitos, são as "visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, sucessão de etapas de sua trajetória" (VELHO, 2003, p. 101). Ao longo da vida, esses projetos alteram o sentido de percepção do passado e do futuro, sendo permeados pelas dinâmicas de inserção individual em diferentes configurações sociais e políticas.

Nesse artigo, analisa-se diferentes registros da vida de Lygia Santos, considerando as desconti-

⁵ O conceito posicional das intelectuais negras tem sido importante para diferentes análises da história da diáspora negra e do pós-abolição, cf. HOOKS, 1996; RATTS, 2001; XAVIER, 2020, 2021; KILOMBA, 2020.

nuidades de sua trajetória e as transformações dos projetos de identidade negra agenciada pela intelectual. Utilizar-se-ão os testemunhos sobre Lygia Santos em periódicos⁶ e entrevistas, das quais destacamos os testemunhos de sua filha Márcia Zaira e de sua amiga e museóloga Márcia Santos – realizadas com o objetivo de coletar informações, onde os detalhes de sua trajetória poderiam ser mais bem elucidados. Lembramos que a atual situação de saúde de Lygia Santo não permitiu a realização de uma entrevista com a mesma,⁷ de modo a utilizarmos entrevistas pretéritas. Os registros foram contextualizados e analisados a partir da bibliografia pertinente à discussão das identidades negras no Brasil do século XX. O texto analisa a posição social de Lygia Santos em três configurações sociopolíticas: a família de Donga, o Clube Renascença e o projeto cultural articulado na “Casa de Lygia Santos”. Essas configurações espaciais e temporais na vida de Lygia Santos são analisadas no recorte temporal de 1934 a 1980, evidenciando as transformações dos projetos individuais e coletivos da identidade afro-brasileira no Rio de Janeiro.

Lygia Santos, “filha do Donga”

Meu pai não tinha o terceiro ano primário, mas era uma pessoa de uma vivência muito grande, era muito sagaz, muito inteligente, lia demais e tinha uma visão segura das coisas. Trabalhava no Supremo Tribunal Federal, na 1.a Vara da Fazenda Pública, e sempre viveu do seu modesto ordenado e dos magros dividendos dos direitos autorais. O nome dele era Ernesto dos Santos mas, felizmente, está na história musical do nosso país com o seu apelido: Donga. Apelido, aliás, que meus amigos incorporaram ao meu nome. Para eles eu sou a Lygia filha do Donga, o que muito me orgulha (SANTOS, 1982, p. 160).

Neste testemunho, Lygia Santos tinha 47 anos, era apresentada como “professora e escritora” no livro *Fala Crioulo* (1982), de Haroldo Costa. Ator

que iniciou sua carreira no Teatro Experimental do Negro e fundador do grupo Brasileira,⁸ Costa organizou um livro com diversos relatos de pessoas negras do cenário cultural e político carioca. O livro selecionava personagens de destaque para oferecer seus testemunhos orais sobre a experiência de vida que expressassem a “consciência nacional dos crioulos”, consagrando alguns intelectuais da cultura carioca.

A proposta do livro dialogava com diferentes projetos de história negra em disputa nos anos 1980, quando os movimentos negros constituíram-se em uma das vozes da resistência contra a ditadura. Reivindicavam uma história que não fosse apenas a representação de estereótipos raciais e visões reducionistas que identificavam o negro à condição escrava e a um “problema”, sem narrar as trajetórias de emancipação e de liberdade.⁹ O conceito racial abordado para a seleção de entrevistados do livro de Haroldo Costa foi o de “crioulos”, denominação da qual reconhece e identifica Lygia Santos, assim como todos os seus entrevistados. Sobre o conceito racial de “crioulos”, Haroldo escreveu em seu livro:

Determinados por suas experiências pessoais na necessidade de sobrevivência na ânsia de participação na construção de uma sociedade democrática, os crioulos que desfilam neste livro, mostram os passos decisivos, largos ou curtos, doloridos muitas vezes, que vêm sendo dados para que a nossa presença não seja apenas parte da paisagem humana, mas que, sobretudo, seja parte integrante e inalienável na caminhada para viabilizar o país que todos queremos (COSTA, 1982, p. 18).

As entrevistas reunidas no livro de Haroldo Costa refletiam uma compreensão de que o Brasil não era uma democracia racial, visto a experiência e a vida dos personagens serem marcadas por violência e racismo. Todavia, também se buscava reconhecer as figuras dos “crioulos” e dos “mulatos”,

⁶ As informações referentes aos periódicos foram coletadas a partir do site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Cf. <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 3 abr. 2021.

⁷ Lygia Santos é diagnosticada com *Alzheimer*, o que a impede conceder entrevistas.

⁸ Companhia de danças, da qual Haroldo Costa foi um dos fundadores, diretor artístico e bailarino.

⁹ Nos anos 1970 e 1980, diferentes grupos dos movimentos ligados à negritude no Brasil propunham uma pedagogia e escrita da história que refletisse uma consciência histórica da experiência do negro. As propostas e os projetos eram plurais e diversificados, mas rejeitavam os estereótipos racistas e viam na oralidade e na arte formas de refletir as vivências dos negros para além dos enquadramentos limitadores oferecidos pela historiografia que enfatizava a questão da escravidão e não reconheciam as várias experiências e práticas. Cf. NASCIMENTO, 1974; RATTS, 2002; PEREIRA, 2006; OLIVEIRA, 2021.

indicando as possibilidades de ascensão social nos regimes sociais racializados da democracia racial. Como tem enfatizado diferentes autores, a partir dos anos 1930, o Estado e a sociedade alteraram as retóricas raciais em relação ao pessimismo em relação aos negros e ao povo brasileiro, apresentando-se ao mundo como uma "democracia racial", em uma perspectiva assimilacionista em relação às culturas populares afro-brasileiras e seus signos na cultura nacional. Em um momento de expansão econômica e industrialização, abriu-se possibilidades para ascensão e reconhecimento dos negros na estrutura social, sem eliminar o racismo e a linha de cor que propugnava o embranquecimento como meio de ascensão social (GUIMARÃES, 2005; NOGUEIRA, 2006; MUNANGA, 2019; DOMINGUES, 2019; CANCELI; MESQUITA; CHAVES, 2019).

A família de Lygia Santos pode ser analisada como um dos signos das retóricas da democracia racial, filtrada por marcadores sociais e identitários específicos que contrariam uma visão reducionista e uma análise superficial da experiência negra a partir do viés e da ideologia nacional assimilacionista da "democracia racial". Ser "filha de Donga", um dos ícones do samba, que foi transformado em símbolo da mestiçagem racial e cultural, era motivo de orgulho como vemos em seu testemunho. Na canção de Leci Brandão, a casa de Lygia Santos era a síntese do popular e do erudito: "Mulata filha de Donga, maravilha de Mulher/ Na Casa de Lygia Santos, tem farinha tem feijão/ Como pode ter galinha, risoto de camarão". Na narrativa da família, a música de "Donga" e sua inscrição na história da música popular era valorizada, mas ela também faz questão de frisar a importância do pai como homem educado, que não tinha nem o "terceiro ano primário, mas era uma pessoa de uma vivência muito grande, era muito sagaz, muito inteligente, lia demais e tinha uma visão segura das coisas" (SANTOS, 1982, p. 160).

Para fugir da estereotipia do sambista e do malandro, com uma vida boêmia e masculinidade avessa às responsabilidades sociais, a memória de Lygia Santos e do núcleo familiar frisava, em

vários momentos, a posição do músico como um "chefe de família exemplar". Isso evidencia-se na própria dualidade na forma como é tratado o pai: ele é "Donga", apelido na história nacional da música, e Ernesto dos Santos, nome civil. Em outro testemunho, afirma-se que "Donga"

[...] era um grande pai. Um chefe de família exemplar. Foi funcionário público, trabalhou na 1ª vara da fazenda pública como oficial de justiça. Ele era admirado por juizes e desembarcadores. Alguns deles pediam que ele deixasse o violão lá para que pudessem fazer um sarau no fim da tarde. A vida dele era a música. Ele foi, acima de tudo, um violonista renomado e respeitado (SANTOS apud MOTA, 2009, p. 9-10).

A relação de afeto e amor construída por Lygia Santos com o pai constituiu a sua identidade como intelectual negra, detentora de conhecimentos populares, por seu vínculo com o universo do samba, e de saberes eruditos, "professora e escritora" em uma formação que passava pelo Instituto de Educação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Em uma das anedotas narradas a Haroldo Costa, ela lembra da forma como seu pai a auxiliou na formação educacional e serviu de exemplo:

Era domingo e véspera da prova de português do vestibular, sentei-me na soleira da porta e pedi ao meu pai para falar um pouco sobre o parnasianismo. Ele começou a descrever a figura de Olavo Bilac, a quem conhecera pessoalmente, sua personalidade, os lugares que ele frequentava, os títulos de algumas de suas poesias, coisas dele. No dia seguinte, imagine só qual foi o ponto sorteado? Olavo Bilac, o homem e o poeta. Eu tirei 10 em português e passei em 6.º lugar.

Tinha uma garagem em frente ao local onde a prova foi realizada, eu pequei o telefone e nem podia falar de tanto que eu chorava:

- O senhor é um gênio, é o homem mais sábio do mundo! Quando eu era pequena ele não cansava de me dizer:

- Minha filha, existe espaço no mundo para todas as pessoas. Para nós o espaço existe, só que temos que disputar com muito mais seriedade.

Quando estudar, você não [sic] deve ser apenas uma aluna normal, se puder deve ser brilhante. Assim, poderá ter um pouco mais de chance. E naquele momento ele me tinha ajudado mais

uma vez e de maneira definitiva. Muito mais se tivesse dado todos os vestidos com que eu sonhei, os patins que ele não pôde comprar, ou as festas que não me deixou ir, na tentativa de me poupar de alguma desfeita que, infelizmente, mais cedo ou mais tarde eu iria sofrer.

A grande herança do meu pai foi a sua retidão de caráter e a sua consciência de homem negro e eu procuro honrá-lo integralmente porque já faz parte da minha própria estrutura (SANTOS, 1982, p. 160-161).

Ernesto Joaquim Maria dos Santos, ou "Donga", também era uma síntese do erudito e popular; e para compreender a pertinência da narrativa de Lygia Santos sobre a família, deve-se situar "Donga" na história da música popular do Brasil. Nascido em 1890, filho do pedreiro Pedro Joaquim Maria e da baiana Amélia Silva dos Santos, era músico e protagonizou o nascimento do samba como gênero na *belle époque* carioca. Viveu na região da Cidade Nova, na localidade popular identificada por sua maioria negra e classificada por Heitor dos Prazeres como "Pequena África".¹⁰ Sua mãe, "Tia Amélia" era uma das figuras-chave da região, onde também se articulavam as festas e a religiosidade afro-brasileira do candomblé. Nas festas da casa de "Tia Ciata", localizada na Praça Onze, foi composta coletivamente a canção "Pelo Telefone", gravada por Donga em 1814, sendo identificada de forma polêmica e controversa como o primeiro registro autoral e fonográfico do samba (VIANNA, 2002, p. 110-113; BENZECRY, 2008).

Tocando violão, Donga participou de vários grupos musicais nos anos 1910 e 1920. O violão, assim como os "batusques", era visto como um instrumento musical marginalizado, associado à "malandragem", à desordem social e aos grupos populares contrários aos padrões estéticos associados à cultura eurocêntrica. Na memória de Donga e na música "Pelo Telefone", narra-se uma situação que era comum aos músicos identificados com o samba:

O fulano da polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido. Perdido! Pior que comunista, muito pior. Isso que eu estou contando é verdade. Não era brincadeira não. O castigo era seríssimo. O delegado te botava lá mais de vinte e quatro horas (Donga, informação verbal apud BENZECRY, 2008, p. 32).

Por outro lado, esses espaços do popular eram também atravessados pelos interesses de intelectuais modernistas e pela elite carioca, que convidava os músicos para fazerem saraus e que associavam os gêneros dos divertimentos populares à autêntica música brasileira e à "mestiçagem" – na Primeira República, esta era significada pelo pessimismo eugenista e, posteriormente, no nacionalismo dos anos 1920 e 1930, foi identificada como a síntese do nacional-popular (VIANNA, 2002).

Junto com João da Baiana e Pixinguinha, Donga integrou dois grupos centrais nas transformações do samba na *belle époque* carioca e no nascimento da indústria cultural. Entre 1914 e 1919, participou do Grupo Caxangá, que tocou nos carnavais cariocas, tendo várias canções compostas coletivamente e registradas como sambas de autoria João Pernambuco e Catulo. Em 1919, integrou o grupo dos Oito Batutas, que inovou no cenário musical aproximando o samba do jazz norte-americano. Em 1922, os Oito Batutas fizeram uma turnê na França e tiveram ampla repercussão na opinião pública: no cenário da comemoração do Centenário da Independência do Brasil, o samba era visto como um signo da vergonha à nacionalidade e da "imoralidade", no racismo que rejeitava a cultura negra e popular carioca (VIANNA, 2002, p. 109-126; BASTOS, 2005).

Como lembra Lygia Santos, apesar de seu pai estar no centro da elaboração do samba como gênero musical, Donga não viveu dos seus direitos autorais ou como músico. Ainda que fosse um violonista reconhecido, não foi consagrado pela indústria cultural: garantiu o sustento da família e

¹⁰ A região entre os bairros da Saúde, Gamboa, Cidade Nova e Praça Onze concentrava no século XIX e XX uma maioria negra. No processo de urbanização do Rio de Janeiro no século XIX, a localidade especializava-se como lugar de moradia, trabalho, lazer e religiosidade de populares libertos, livres e escravizados, sendo *locus* para o comércio de escravos com a construção do Cais do Valongo e da vida dos trabalhadores de "ganho" e portuários da cidade. Na reforma urbana de Pereira Passos, o "bota abaixo" que destruiu as habitações coletivas do centro urbano e adotou regulamentações higienistas e uma estética urbana eurocêntrica, a região identificada como "Pequena África" tornou-se símbolo de um contraste com os ideais eugenistas de civilização da república. Cf. MOURA, 1995; SOARES, 2013, 2018; SILVA, 2013, 2015.

ofereceu conforto para a mesma em função do trabalho de escriturário na 1ª Vara da Fazenda Pública, onde era admirado por desembargadores e juízes que participavam de seus saraus. Na memória da família, o pai tinha consciência do racismo, aconselhava-a a estudar e "não ser apenas uma aluna normal", se pudesse deveria "ser brilhante". Essa consciência das barreiras, dos esforços e da retidão moral como forma de garantir a ascensão social, atravessava também a experiência da mãe de Lygia Santos, Zaira Oliveira. Ao lembrar porque não deu continuidade às aulas de piano na juventude, ela lembra que talvez

[...] esta desistência fosse reflexo do desapontamento da minha mãe tinha sofrido alguns anos antes. Ela tirou o primeiro lugar num concurso de canto no Teatro Municipal, foi aplaudida de pé, saudada como uma das mais lindas vozes já aparecidas no Brasil, no registro de soprano lírico. O diploma dela foi assinado pelo maestro Francisco Braga. Imagine que as peças de confronto que ela teve de cantar foram árias do *Navio Fantasma* e da *Aída*. Pois bem, quando montaram mais uma vez a ópera *Aída*, contrataram uma italiana, pintaram de preto, mas não chamaram a minha mãe. Foi uma terrível mágoa que ela carregou pela vida afora. Uma chaga que nunca se fechou e marcou definitivamente a sua existência. Quando ela faleceu, o jornalista Jota Efegê escreveu um artigo onde dizia: Zaira de Oliveira, aquela que seria a nossa Marian Anderson (SANTOS, 1982, p. 160).

Zaira Oliveira foi cantora erudita e foi a primeira esposa de Donga. Mesmo com diploma de cantora lírica, com o reconhecimento do público por suas apresentações, a mãe de Lygia Santos conviveu com a prática do *black face* no cenário artístico. Ela formou-se em canto lírico pelo Instituto Nacional de Música e gravou seu primeiro disco, intitulado *Tudo à la garçonne*, em 1924. Contudo, apesar do estudo e da competência, ela era preterida em favor de uma artista branca que pintava o rosto para representar os negros. O *black face* era comum em peças de teatro, cinema e ópera, e ocorria em função do racismo do público, dos espaços de produção e consumo das artes e, também, por identificar

artistas negros como incapazes de estrelarem papéis eruditos ou mesmo de serem eficazes na construção de representação teatral.

A imagem de Lygia Santos foi construída a partir da referência à retórica da democracia racial, mas não apagava a consciência do racismo nessa mesma sociedade. Na memória da família, o discurso nacional-popular do samba era atravessado pelo trânsito entre o erudito e o popular, e pelo racismo na sociedade brasileira. A consciência negra estabelecida nessas relações fica mais evidente nos projetos de identidade constitutivos das sociabilidades de Lygia Santos entre os anos 1950 e 1970, em localidades que as mulheres cumpriam uma função central na mediação instituída nos espaços sociais e culturais negros.

O Renascença Clube: a cultura e beleza da família negra

O Renascença Clube foi criado em 17 de fevereiro de 1951. Nos seus estatutos era descrito como um "clube social, recreativo, cultural e esportivo", tendo como objetivo "promover e estimular a união e o espírito de solidariedade entre os sócios e pessoas de suas famílias sem qualquer prevenção de preconceito" (BRASIL, 1980¹¹). A existência do Renascença justifica-se pelo fato das famílias de classe média negra serem barradas em outros clubes sociais, sentindo-se discriminadas nesses e em outros espaços urbanos destinados às elites e às classes médias. O fenômeno dos clubes sociais foi difundido na primeira metade do século XX, sob o signo do liberalismo e da sociedade burguesa. Era uma forma de promover o lazer, de construir as sociabilidades nos espaços urbanos, redefinindo os limites entre o público e o privado, e de demarcar a distinção e o *status* social em uma sociedade de classes.¹²

O Renascença Clube em seus primórdios era um clube que propugnava uma sociabilidade para uma classe média negra, e criava as expec-

¹¹ Utiliza-se aqui o projeto de lei que publicou o estatuto da associação na Câmara Federal e reconheceu o Renascença Clube como utilidade pública em 1980.

¹² Sobre a fundação de clubes sociais e sociabilidades para as classes médias e elites burguesas na primeira metade do século XX, cf. FONSECA, 2006; O'DONNELL, 2014.

tativas e os projetos de distinção em relação à posição social do negro na sociedade carioca e brasileira. Em seu testemunho a Sônia Giacomini, Lygia Santos¹³ explicou que:

A gente se preocupava muito com a informação cultural, a formação, o domínio do conhecimento, esta era a proposta do Renascença. Os nossos pais tinham essa preocupação, só pensavam no saber e que as pessoas estudassem muito, brilhassem, fossem importantes nessa área intelectual porque achavam que a gente só ia ter chance ou oportunidade se competisse com as pessoas no mesmo nível (Lygia Santos, informação verbal apud GIACOMINI, 2006, p. 32).

Quando entrevistada por Sonia Giacomini, Lygia Santos tinha 63 anos de idade, e narrava a experiência como uma jovem que frequentava o Renascença Clube em decorrência de seus pais. Nos estatutos do clube social, um dos objetivos declarados para a sua fundação era “pugnar pela consolidação dos ideais de família brasileira em tudo que se refira às suas aspirações culturais, cívicas, artísticas e físicas, em todas as suas modalidades” (BRASIL, 1980). Os participantes da fundação do Renascença Clube tinham laços de solidariedade e de parentesco e definiam o clube como sendo de família e para famílias. Mais uma vez observa-se a importância da forma como Lygia refere-se à Donga como “chefe de família exemplar” e “funcionário público” da Justiça, afastando-o da imagem de boemia e malandragem em que os compromissos familiares poderiam ser limitados.

A primeira sede do clube social instalou-se em uma casa antiga, com quintal, no bairro do Lins de Vasconcelos, na região do Méier. De acordo com o censo de 1940, a localidade tinha função residencial e industrial, sendo local de moradia de uma classe trabalhadora e classe média, na zona norte da cidade, próxima à área central. Na análise elaborada por Luís Costa Pinto, a partir do censo de 1940, a região do Méier havia 26,18% de pretos e pardos (PINTO, 1998, p. 143). No seu livro *O Negro no Rio de Janeiro*, publicado na década de 1950, Luís Costa Pinto também se destacou como um dos críticos do mito da democracia

racial, liderando um dos estudos da Unesco no Rio de Janeiro. Ao contrário da imagem de uma sociedade em harmonia social e racial, identificava-se uma tendência à competição interracial na sociedade capitalista em mudança e uma segmentação do espaço urbano a partir dos marcadores de raça e de classe (CHOR, 1998). O Meier, na análise feita pelo sociólogo, aparece como uma região em que existia uma proporção de negros que era semelhante ao dado estatístico total do Rio de Janeiro, em que 27% declaravam-se como preto ou pardo – ali havia uma classe média negra. Para o sociólogo, as favelas eram o símbolo da segregação social e racial na cidade, onde se tinha prevalência de 71% de negros (PINTO, 1998, p. 138-139).

O Renascença Clube era identificado como o *locus* de uma elite negra, como fica evidente no quadro de seus sócios fundadores com vários “doutores” e “professores” negros. Dos 29 sócios fundadores que assinaram o livro de ouro da entidade, nove eram classificados como “doutores”, sendo cinco homens e quatro mulheres (BRASIL, 1980). Eles participavam de uma minoria de negros com educação superior: segundo o censo de 1940, apenas 27.070 habitantes do Rio de Janeiro tinham educação superior, e os pretos representavam 0,38% e, os pardos, 3,13% desse total; no censo de 1950, apenas 44.126 tinham educação superior, os pretos representavam 0,25 % e os pardos 1,64% (PINTO, 1998, p. 159; GIACOMINI, 2005, p. 22). Além dessa distinção educacional, é importante salientar as práticas sociais de reunião conduzidas no clube no momento de fundação:

os sócios se reuniam de tarde e, quase que nos moldes dos antigos clubes literários, ouviamos música clássica, Brahms, Bach, Mozart, tínhamos no clube muitos músicos, maestros, e também chás com muita declamação de poesias e saraus. [...] Era um negócio tímido, não era um clube como é hoje. Tinha manhã dançante, hora literária, tinha concursos, almoços, bailes alinhados, todo mundo era chiquérrimo e todos participavam de todas as atividades (Lygia Santos, informação verbal apud GIACOMINI, 2006, p. 33).

¹³ Na obra de Giacomini (2006), Lygia Santos foi nominada pelo pseudônimo de Dona Lúcia, sendo ela referida com uma mulher de 63 anos, advogada e museóloga, filha de músicos famosos. Para um debate sobre identificação da personagem e de seu papel na etnografia urbana de Sônia Giacomini, cf. MELO, 2018.

Nos anos 1960 e 1970, o Renascença Clube ficou associado aos projetos de negritude que valorizavam o samba e, posteriormente, o *soul*, participando da construção dos símbolos de beleza negra na sociedade brasileira e carioca. Acima, o testemunho de Lygia Santos nos dá acesso a práticas que são distintas desse quadro: a música é a clássica e as reuniões eram "um negócio tímido", marcado pela forma contida nas relações sociais e valorização do domínio de bens culturais de elite. No livro *A Alma da Festa*, Sônia Giacomini aborda as transformações das identidades negras no Renascença Clube, e identifica a primeira fase dessa negritude como o projeto *flor de lis*: marcado pelas "tertúlias litero-musicais" e pela proposta de "dignificação do negro". No "centro desse projeto, a família negra nuclear, completa e estável, parece constar não somente em sua dimensão funcional pragmática como propiciadora da ascensão social", mas, também, "como emblema a ser constantemente portado e exibido contra o conjunto de acusações desabonadoras e estereotipadas, assacadas contra o negro" (GIACOMINI, 2006, p. 77).

Na sede social, em Lins do Vasconcelos, o espaço das festas e das reuniões do clube social era dominado pelos códigos de um ideal de "boa família". Na memória social, o Renascença aparece como o único lugar possível para o exercício de uma sociabilidade entre as famílias de elite. Era um espaço de educação e onde também eram estimulados encontros, namoros e até casamentos. O espaço do clube social era uma extensão da casa e da estrutura social em que as mulheres assumiam protagonismo na organização do lazer e na proposição de uma educação para os filhos. Ao comparar a fundação do Renascença Clube com outros clubes sociais e recreativos da cidade – Tijuca Tennis Clube, Grajaú Tênis Clube, Clube de Regatas Vasco da Gama e Fluminense Futebol Clube –, Giacomini salientou, ainda, outra originalidade do mesmo: "é marcante a presença feminina neste momento de criação e estruturação do clube, já que elas eram 18 no grupo fundador – contra 11 homens – e duas na primeira Diretoria – contra quatro homens" (GIACOMINI,

2006, p. 31). Diferente de outros clubes sociais, marcados pela ausência de mulheres entre fundadores e pouca (ou ausência) de participação feminina, o Renascença Clube destaca-se pela presença feminina na diretoria e pelo papel de mediadoras nas práticas culturais do clube.

Mesmo com os homens assumindo a frente em algumas situações de liderança nas famílias negras e na associação, as mulheres tinham especial destaque na organização familiar e na construção do espaço de sociabilidade das festas e tertúlias litero-musicais. Nos anos de fundação do Renascença Clube, essas práticas de lazer tinham uma função bastante expressiva na formação do *status* e da distinção social do grupo. Como salientou Giacomini na análise do projeto identitário inicial do Renascença Clube:

De fato, enquanto elementos (fenotípicos) – cor da pele, feições, textura dos cabelos etc. – associados ao estigma são sempre imediatamente visíveis, nem sempre é possível dar expressão imediata e visual aqueles atributos que expressam escolaridade, nível de renda, trajetória social ascensional, familiaridade com a *alta cultura* – música clássica, literatura, etc. –, enfim, o que Bourdieu denomina como capital econômico e cultural. Assim, longe de constituir simples passatempo ou capricho, como já assinalado, a construção compulsória é interminável da aparência, isto é, dos elementos que são simplesmente naturalizados nas narrativas como "bons" ou "belos", significa a maneira através da qual esse grupo concebe, realiza e expressa sua ascensão social (GIACOMINI, 2006, p. 38).

Além de serem os agentes centrais na articulação do clube social, as mulheres tornaram-se símbolos da sociabilidade construída no Renascença Clube. Os concursos de beleza negra promovidos tinham destaque no cotidiano das famílias do clube social, mas o padrão estético não era o da "mulata" e sim a beleza associada à dignidade social e posse de cultura. Os primeiros concursos do Renascença Clube tinham o título de Miss Rainha Primavera, Miss Suéter, Miss Elegante, Miss Renascença, tentando criar "uma modelo de beleza honrada, que servisse aos valores do casamento e da família", pois "na figura da mulher que está depositada a responsabilidade moral no que se refere à honra da família e, conseqüentemente, do grupo de

famílias reunido pela Renascença (BRAGA, 2015, p. 187). Segundo Braga, a prática dos concursos de beleza foi uma constante no período do pós-abolição por associações e clubes recreativos negros que ofereciam bailes, festas e espaços de reunião e confraternização entre famílias; e tinha como função se contrapor à estereotipia da mulher negra associada à sensualidade e à animalização difundida pelo discurso racista do século XIX e que se reproduziu em diferentes imagens ao longo do século XX.¹⁴

Esse modelo de beleza e negritude identificado com a alta cultura e o reforço aos valores tradicionais da família nuclear burguesa marcou a formação de Lygia Santos. Entre 1947 e 1950, ela concluiu a educação básica no Instituto de Educação. Portanto, antes de ingressar no Renascença Clube, Lygia se destacava pela formação em uma instituição renomada na capital federal pela formação de excelência, destinada às filhas das classes médias educadas. Entre 1951 e 1953, ingressou no curso de normalista do Instituto de Educação, concluindo o curso de habilitação do magistério primário. Consultando o boletim de conclusão de curso guardado em sua documentação da Faculdade de Direito da UFRJ, observa-se média elevada em várias disciplinas, destacando-se em Português, História Geral e do Brasil – o que pressupõe uma valorização da formação educacional e de cultura geral por ela e pela família (DIPLOMA..., 1950; DIPLOMA..., 1953).

Após concluir o magistério, Lygia Santos iniciou o trabalho como "professora" do ensino primário. Em sua memória, atuou em escolas da zona norte do Rio de Janeiro e em localidades próximas de favelas, iniciando seu trabalho no magistério ainda jovem, quando tinha vinte anos (SANTOS, 1981, p. 161-162). Com 23 anos, Lygia casou-se com Ary dos Santos Maciel, um militar, na Igreja Bom Jesus do Calvário, no bairro da Tijuca. O evento foi divulgado no jornal *Correio da Manhã*. Um dos periódicos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro divulgava rotineiramente o "Registro Social", anunciando casamentos, festas e even-

tos das famílias e personalidades importantes. A coluna social destacava e dava celebridade aos indivíduos e grupos que nela apareciam e, muitas vezes, o serviço era a pedido da própria família que pagava o anúncio.

O periódico destacou na foto e na legenda da imagem do casamento a filha do "sr. Ernesto Santos (Donga)". As vestimentas dos "noivos", a igreja do bairro Tijuca, e o glamour do evento foram destacados na fotografia; e o anúncio do casamento. Entre as famílias que participavam do Renascença Clube, em princípio, casamentos, festas de aniversário, nascimento de filhos eram ocasiões comemoradas e celebradas como eventos sociais de importância familiar e coletiva. Espaço público e privado se misturavam nesses momentos, propondo a confraternização dos associados e fazendo grande alarde do porte e elegância das festas. Nessa perspectiva, o casamento de Lygia Santos foi palco de todo um conjunto de práticas de distinção das classes médias negras:

A festa decorreu em ambiente de intensa animação, sendo nota de destaque, a exibição de um grupo de passistas que executaram variados números [...] Houve uma "viagem pelo mundo" (que fizeram com muita habilidade os dançarinos) a presença da valsa, do tango, do "swing", além de uma divertida exibição do 'rock'n roll. Finalizando o grupo apresentou o ritmado samba brasileiro (REGISTRO..., 1957, p. 15).

É importante aqui salientar a forma como foi representada a festa de casamento: a "viagem pelo mundo" através da música e dança evocam os valores culturais cosmopolitas e clássicos juntamente com o "samba brasileiro". A coluna social apresentava o contraste entre o erudito e o popular na festa da filha de Donga. A trajetória de Lygia Santos coadunava-se com o projeto social do Renascença Clube: um espaço social para a formação da elite negra, em uma cidade que discriminava esse grupo nos lugares urbanos destinados aos mais abastados. Do casamento com Ary Maciel, nasceu Márcia Zaira – uma homenagem à mãe de Lygia Santos que havia falecido em 1952. Nos anos 1960, Lygia Santos viveu uma crise no casamento, se separou e

¹⁴ Sobre a reprodução dessa imagem da mulher e da beleza na diáspora negra, cf. BRAGA, 2015; HOOKS, 2020.

assumiu um outro projeto de vida que também se articulava à vivência do Renascença Clube e a uma releitura de sua origem familiar. O papel das mulheres como mediadoras de projetos culturais se deslocaria para outras práticas, fora do âmbito do Renascença Clube.

A identidade nacional-popular do samba no Renascença e na "Casa de Lygia Santos"

O Renascença Clube se transferiu, no final dos anos 1950, do bairro Lins do Vasconcelos, para Andaraí, na rua Barão de São Francisco, n. 54. Ainda situado na zona norte da cidade, o clube passou a ser situado nas proximidades dos bairros Vila Isabel, Grajaú, Tijuca e Maracanã – áreas mais valorizadas do espaço urbano. Essa mudança da localização geográfica do clube abriu-o à participação de grupos sociais mais amplos, não restrito às elites negras que o constituíram, e reforçou a liderança das figuras masculinas na organização das práticas de reunião e lazer. Aos poucos, as tertúlias lítero-musicais abriam espaço para o samba e para a identidade nacional-popular identificada com a retórica da mestiçagem – em uma assimilação de grupos não identificados em princípio com a construção do clube social e ao ideal de família nuclear negra que propunha.

Um dos marcos dessa transformação foi a eleição de Vera Couto como Miss Guanabara em 1964 e em segundo lugar como Miss Brasil. Os cursos de rainha e miss, antes restrito às famílias que criaram o clube como *locus* de uma sociabilidade de elite, tornou-se aberto a um público mais amplo, incentivando um cenário de competição entre a classe média negra. Vera Couto foi levada ao Renascença Clube por Dinah – dona de um salão de beleza na região do Méier e uma das organizadoras dos concursos de beleza no Renascença Clube; a família de Vera não participava, originalmente, dos encontros do clube social, e se aproximou através da competição de beleza e por se identificar os valores de distinção social de uma classe média através do Renascença. Vera Couto tornou-se símbolo desse espírito competição entre as elites negras para se destacar socialmente, tornando-se

parte do projeto de distinção social e negritude do Renascença nos anos 1960.

Outra transformação nesses concursos de beleza e na própria disposição da sociabilidade constituída no Andaraí era a utilização da expressão "mulata" para designar a campeã dos concursos de beleza. A expressão não é trivial e evocava a sensualidade e a sexualidade exacerbada da mulher negra, identificada com exotismo; todavia, na composição do Clube Renascença e do concurso que o tornou célebre como uma "Academia de Mulatas", destacava-se que estas eram disciplinas, educadas e formadas a partir dos códigos de etiqueta social refinados, identificados com as classes altas (GIACOMINI, 2006, p. 95-161; BRAGA, 2015, p. 183-207). "Mulata", "criolo" eram marcas e expressões pejorativas que identificavam as retóricas do embranquecimento social nas hierarquias de cor e de classe que se interseccionam com os jogos de dissimulação do racismo à brasileira, mas eram categorias assumidas como critério de distinção e de ascensão social para parcela das classes médias negras cariocas.

A expressão "mulata, filha de Donga", consagrada no samba de Leci Brandão, retrata a ambivalência da forma como a expressão "mulata" poderia assumir, remetendo seu significado tanto no universo competitivo das classes médias negras, quanto à expressão do projeto cultural e político associado ao samba e mediado por Lygia Santos. Ela aparece em destaque nessa configuração por sua educação – professora formada pelo Instituto de Educação, também se formaria em Ciências Jurídicas na UFRJ em 1970 – e por ser portadora de uma memória social e familiar que a identifica como "filha de Donga" – um dos fundadores do samba e da moderna música popular brasileira. Em 1965, a criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) nas comemorações do quarto centenário do Rio de Janeiro foi um marco para a memória social do samba. Nele, procurava-se identificar a memória urbana e cultural do Rio de Janeiro com o samba, como se observa na criação da série *Depoimentos para a posteridade*, em 1966, inaugurada com a entrevista de João da Baiana.

Em 1970, além da docência no ensino primário, Lygia Santos tornou-se atuante em diversas instituições museais, nas quais se destacam o Museu do Primeiro Reinado e o MIS-RJ – lugar em que manteve sua profissão até a aposentadoria, chegando a se tornar vice-presidente do MIS-RJ em 2008. Como destaque no cenário cultural do Rio de Janeiro, tornou-se mediadora e informante para os diferentes pesquisadores sobre a história da música popular no Rio de Janeiro. Essa trajetória na cena cultural carioca levou-a a ocupar cargos na Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, a organizar exposições e a ser uma personagem sempre consultada por pesquisadores sobre o samba carioca, destacando-se aqui o jornalista Sérgio Cabral, de quem era amiga e parceira. Além disso, a sua casa sempre se constituiu em um espaço de encontro de diferentes artistas que tentavam resgatar as "raízes do samba" na música brasileira.

Sabemos que a "Casa de Lygia Santos", na década de 1970, situava-se em uma vila no bairro de Copacabana, na zona sul carioca, nas proximidades da Rua Princesa Isabel. No entanto, a concepção descrita nas memórias de sua filha e amiga para sua casa extrapola a localidade física, pois ela mudou ao longo do tempo, já tendo residido no Grajaú, em Copacabana e, atualmente, na Tijuca. Sua amiga, Márcia Santos lembra que Lygia Santos possuía um "vizinho na casa de cima, um militar descrito como 'racista', que implicava com os cabelos das negras e que não gostava da movimentação existente na casa e que sempre ameaçava e brigava com as pessoas que ali estavam". Lembra, ainda, que "mesmo sem serem ligados a movimentos religiosos, pegavam pratos de barro e fingiam que estavam fazendo macumba para afrontar o vizinho". A interlocutora narrou de cabeça um "sambinha" que Sérgio Cabral (filho) junto com um dos filhos de João Nogueira, Didu Nogueira, fizeram sobre a situação:

Lygia você tem que sair daqui
Se não coronel vai pintar por aí
Ele vai te despejar
Esses milicos são uns babacas

Que não gostam de mulatas
O Lygiinhaaaa..
Esse coronel tá brincando com a gente
Vou chamar a rapaziada do Buraco Quente,
para lhe arrebenta
Esse soldado raso não é de nada
Ele não sabe a nossa jogada
Ele só sabe é reclamar
Mexe que mexe no bole que bole deste coronel
bunda mole
Que é um babacão
E na casa da Lygia o Samba vai de Cabral a
João (SANTOS, 2017).

A música e anedota que cerca a Casa de Lygia Santos trazem componentes para refletir sobre as resistências à ditadura civil-militar, demarcando o espaço privado da casa como um lugar de resistência ao regime militar, ligado à negritude na conjuntura dos anos 1970. Segundo diferentes pesquisadores, o período foi marcado por uma ampliação das ações de resistência e luta dos negros em função das contradições da modernização conservadora. O milagre econômico ao mesmo tempo que servia de legitimidade para a expansão do capitalismo, da industrialização e da expectativa de ascensão social, principalmente entre as classes médias, também abria um campo de discussão sobre as tensões raciais, evidenciando as barreiras experimentadas pelos negros na configuração do regime autoritário (SANTOS, 1985, p. 291; SILVA, 2009, p. 184-186; ALBERTI; PEREIRA, 2007; PEREIRA, 2010, p. 1974-1975).

Essas tensões podem ser analisadas em diferentes comportamentos e posicionamentos políticos em relação à identidade afro-brasileira e, também, na ampliação das associações e sociabilidades que expressavam a consciência negra na sociedade. Várias dessas associações tinham como mote a atuação no campo da cultura. Eram comuns entre essas mobilizações a articulação de uma gramática pública e cultura política que articulavam os conceitos de "cultura" e negritude, evitando a categoria e a noção de raça, para fugir das acusações da polícia política e a censura no regime. Durante a ditadura civil-militar, ocorreram perseguição às expressões da negritude e aos

debates sobre a questão racial no Brasil: grupos que propunham projetos de consciência negra e denunciavam o racismo eram vistos como antinacionais, contrários à ideologia oficial da democracia racial que identificava a nação com o ideal de harmonia e ausência de preconceitos. A Lei de Segurança Nacional de 1967 tipificava como crime a incitação ao "ódio ou à discriminação racial", onde os atores da resistência e denúncia ao racismo eram enquadrados como praticantes de crime político (PEREIRA, 2010, p. 172; NETO; PEREIRA, 2017, p. 66).

A expansão de organizações negras também dialogava com o processo de luta antirracista dos movimentos de 1968 e com a descolonização. A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e as independências dos países na África mudaram a configuração social e a agenda da política racial no Brasil. O confronto com o mito da democracia racial, a reafirmação das identidades culturais afro-brasileiras, e a incorporação da linguagem do "*black power*" transformaram o quadro de referências para a construção dos projetos e das memórias afro-brasileiras. Ainda que compartilhando da agitação em torno das lutas políticas e identitárias na diáspora, o projeto da Casa de Lygia Santos estava centrado na recuperação da memória popular e negra do samba, relendo o samba como patrimônio nacional-popular da música brasileira (SANSONE, 2004, p. 93-100; PEREIRA, 2010, p. 127-148; BARROS, 2017, p. 13-37). Se nos anos 1970 o Renascença Clube e as outras sociabilidades no espaço urbano carioca abriam-se ao *soul* e à *black music* como signos da negritude, Lygia Santos investiu em um projeto distinto, evidenciando a negritude no samba e nos diálogos com os músicos e intelectuais identificados com a construção de referências na música popular brasileira.

Em 1979, ela foi fundadora e compôs a diretoria do Clube do Samba, formada por João da Nogueira (presidente), Sérgio Cabral (vice-presidente), e contando com a participação de Clara Nunes, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Ney Lopes, Gisa Nogueira e outros sambistas que tentavam resgatar

e dar visibilidade ao samba de partido alto e à cultura popular do Rio de Janeiro. No momento de anúncio do projeto, a manchete já destacava "João Nogueira convoca para a resistência" (ATHAYDE, 1979a, p. 9). Como associação civil situada no bairro do Méier, o Clube do Samba tinha os seguintes objetivos:

- a) Reunir e aproximar todas as pessoas que se interessem pela preservação do samba e que manifestem o desejo de esforçar-se, através dos meios ao seu alcance, para ampliar a presença do samba na vida cultural brasileira;
- b) defender os direitos dos sambistas, sempre que aqueles se vinculem aos objetivos da letra;
- c) promover estudos, debates, conferências e seminários sobre samba;
- d) manter biblioteca e discoteca especializada em samba;
- e) manter intercâmbio com associações similares de outros Estados, promovendo e divulgando o samba (ATHAYDE, 1979b, p. 9).

João Nogueira era o principal porta-voz do Clube do Samba, juntamente com Sérgio Cabral e outros sambistas destacados da cidade. Ele explicava que o "clube tem o sentido básico de juntar todos quantos amem a cultura brasileira e continuem perplexos com a forma como a invasão de músicas estrangeiras vem descaracterizando nossa própria forma de ser", (ATHAYDE, 1979b, p. 9) sendo que "hoje, já temos condições de sair reunindo em um mesmo princípio um grupo de artistas e intelectuais de peso para abrir o mercado de trabalho e as possibilidades de lazer às nossas manifestações culturais mais legítimas" (ATHAYDE, 1979b, p. 9). Além de manter uma sede social no bairro do Méier, na casa do sambista João Nogueira, a partir de julho de 1979, o Clube do Samba passou a organizar *shows* e rodas de samba com periodicidade semanal no Morro da Viúva, em salão social cedido pelo Flamengo, divulgando sambistas identificados com a proposta de resgatar o samba de partido alto.

Em um contraponto às discotecas e a música americana, o Clube do Samba posicionava-se no mercado fonográfico como um espaço para lançar sambistas brasileiros. No mesmo ano, João Nogueira lançou seu LP, também intitulado *Clube do Sampa* pela gravadora Poydor, e articulou uma rede de sociabilidade interessada em identificar no samba a autenticidade da música popular e

criar um nicho no mercado fonográfico que servisse para destacar os artistas do samba. Lygia Santos participou dessa rede de sociabilidade e, segundo entrevista realizada com Márcia Santos, a Casa de Lygia Santos serviu como local para gravações do produtor musical Marcus Pereira, que foi responsável pela gravação da coleção "Música Popular do Brasil", que registrou canções e rodas de samba de figuras tradicionais do samba do Rio de Janeiro.

Dentro desse projeto de resgate do samba, Lygia Santos escreveu juntamente com Marília Trindade Barbosa o livro *Paulo Portela: traço de união entre duas culturas* (1980). O livro venceu o concurso de monografia da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1978 e descreveu a carreira e a vida do sambista, além de traçar um panorama sobre a história do samba até 1949. Cabe destacar, que esse livro serviu de base para que a Portela, em 1984, desenvolvesse o samba enredo "Contos de Areia", que homenageava Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, junto com Natal e Clara Nunes. Em 1988, em uma reportagem ao *Jornal do Brasil*, Lygia Santos explicou que seu livro, ao abordar a figura de Paulo da Portela, identificou-o como uma figura que transformou os "blocos sujos" do carnaval em "escolas de samba", e mudou a imagem do sambista, "que se arrastava de chinelo e camiseta e era considerado marginal e sem valor na sociedade dos brancos, fez os sambistas usarem sapatos e gravatas" (BOJUNGA; COUTINHO, 1988).

Nessa e outras memórias que circularam no resgate da figura de Paulo Portela nos anos 1980, ele era tratado como parte da "realeza do samba", o "Príncipe Negro" – aquele que realizou uma ponte entre as classes médias e os grupos populares. As identidades em trono do samba identificavam o samba como parte da cultura popular, e como *locus* de um discurso nacional-popular que confundia o povo, o negro e as lutas de classe, em uma identidade profundamente marcada pelo orgulho da negritude no Rio de Janeiro. A Casa de Lygia Santos e sua presença como mediadora de diferentes projetos ligados à cultura popular do samba no Rio de Janeiro fazem

dela uma das mediadoras de diversas produções culturais articuladas no espaço urbano carioca.

Considerações finais

Lygia Santos é um dos agentes da cultura negra do Rio de Janeiro, mediando e elaborando projetos associados à identidade afro-brasileira. Essa não deve ser entendida como estática ou fixa, mas marcada pela heterogeneidade e profunda transformação ao longo do século XX. O artigo analisa três configurações que estruturaram a trajetória e a formação de Lygia Santos: a família e a sua identificação com Donga que participou da invenção do samba como gênero musical; o Renascença Clube e a constituição de uma classe média negra; e os projetos articulados na Casa de Lygia Santos, ligados à identidade nacional-popular do samba e da cultura popular negra do Rio de Janeiro.

Em uma sociedade profundamente marcada pelo racismo e pela exclusão dos negros do espaço acadêmico, Lygia Santos destaca-se pela formação como professora, advogada e museóloga, e por mediar projetos culturais na cidade. Como mulher negra e intelectual mediadora, não se destacou na cena cultural como "autora", criadora de obras que se sobressaíssem no mercado editorial e fonográfico, mas como guardiã da memória do samba e por articular projetos associados à identidade afro-brasileira na cidade. Desse modo, a personagem aparece em diferentes contextos como parte das redes de sociabilidades, mas raramente ganhou evidência na historiografia. Ao investigar vários testemunhos que deem conta das diferentes posições sociais ocupadas por Lygia Santos, o artigo apresentou e analisou a trajetória e os projetos de uma personagem nos diferentes espaços de sociabilidade e construção da negritude carioca.

Referências

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas: CPDOC-FGV, 2007.

ATHAYDE, Antônio Carlos. Clube do Samba começa a receber novos sócios com baile no Flamengo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 23 jul. 1979b.

- ATHAYDE, Antônio Carlos. Clube do Samba começa a se reunir depois do carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 10 jan. 1979a.
- BARROS, Mauricio. *Gilberto Gil – Refavela*. Rio de Janeiro: Cobogo, 2017.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batuts – uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-198, jun. 2005.
- BENZECRY, Lena. *Das Rodas de Samba às Redes do Samba – mediações e parcerias que promoveram o gênero musical à sociedade de consumo*. 2008. Dissertação. 150 f. (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BOBBIO, Noberto. *Intelectuais e política*. São Paulo: Unesp, 1990.
- BOJUNGA, Claudio, COUTINHO, Wilson. Tem grana no samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1988. Caderno B, p. 4.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p.181-191.
- BRAGA, Amanda. *História da beleza negra no Brasil – discursos, corpos e práticas*. São Carlos: Edufscar, 2015.
- BRASIL. Câmara dos Deputados Federais. Projeto de Lei nº 3152/80, 13 de junho de 1980. Declara de utilidade pública o “Renascença Clube”, com sede no município do Rio de Janeiro. Brasília, 1980.
- CANCELI, Elizabeth; MESQUITA, Gustavo; CHAVES, Wanderson. *Guerra Fria e Brasil – para a agenda de integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Alameda, 2019.
- CHARLE, Christophe. Nascimento dos intelectuais contemporâneos (1860-1898). *História e educação*, Pelotas, n. 14, p. 141-156, set. 2003.
- CHARTIER, Roger. Intelectual. In: BURGIE, A. *Dicionário de Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 446-551.
- DIPLOMA de Lygia Santos no curso de magistério primário do Instituto de Educação, 1953. Arquivo Da Faculdade De Direito UFRJ. Pedido de diploma nº 23079.017801/03-30, 27 maio 2003.
- DIPLOMA de Lygia Santos no ensino básico do Instituto de Educação, 1950. Arquivo Da Faculdade De Direito Da UFRJ. Pedido de diploma nº 23079.017801/03-30, 27 maio 2003.
- DOMINGUES, Petrônio. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Editora SENAC, 2019.
- FONSECA, Victor Manuel Marques. *No Gozo dos Direitos Cívicos: Associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro Arquivo Nacional, 2008.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro: o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org.). *Intelectuais mediadores – práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-41.
- GUIMARÃES, Antônio. *Racismo e Anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- HOOKS, bell. Intelectuais Negras. *Estudos feministas*, Campinas, ano 3, n. 2, p. 464-478, 1995.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MAIO, Marcos Chor. Costa Pinto e a crítica ao “negro como espetáculo”. In: COSTA PINTO, Luis A. *O negro no Rio de Janeiro – relações de raça numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 17-51.
- MELO, Diogo Jorge de Melo. *Na casa de Lygia Santos, a dama da sabedoria: Museologia, cultura e etnicidade em um projeto de vida*. 2018. Monografia (Especialização em Relações Étnico-Raciais e Educação) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2018.
- MOTA, Jackeline. Pro samba correr o mundo. *Samba em Revista*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4-11, 2009.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MUNANGA, Kabengele. *Reconstruindo a mestiçagem*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NETO, Agenor Brito dos Santos; PEREIRA, Amílcar Araújo. “Legítimos propagadores do racismo negro”? o movimento negro contemporâneo e a luta contra o racismo durante a ditadura civil-militar no Brasil. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália (org.). *A ditadura aconteceu aqui*. São Paulo: Letra e Voz, 2017. p. 107-129.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito Racial de marca e preconceito racial de origem. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 267-298, nov. 2006.
- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana – cultura urbana e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. Zósimo Bulbul: a prática de história oral no Centenário da Abolição (1988) e a história de vida de um artista negro (1937-1959). *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 239-257, 2021.
- PEREIRA, Amílcar Araújo. “O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- PINTO, Luis A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro – relações de raça numa sociedade em mudança*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica – sobre a trajetória e vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

REGISTRO social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 15. 16 jul. 1957.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba, 2004.

SANTOS, Joel Rufino dos. O movimento negro e a crise brasileira. *Política e Administração*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 287-307, jul./set. 1985.

SANTOS, Lygia. Lygia Santos. In: COSTA, Haroldo. *Fala, Crioulo*. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 159-169.

SANTOS, Lygia; SILVA, Marília Trindade Barboza. *Paulo Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

SANTOS, Márcia. [Entrevista concedida à Diogo Melo no Museu da Imagem e do Som]. Rio de Janeiro, RJ, set. 2017.

SILVA, Joselina da. Jornal SINBA: a África na construção identitária brasileira dos anos setenta. In: MENDES, Amauri, SILVA, Joselina da (org.). *O Movimento Negro Brasileiro – escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009. p.184-206.

SILVA, Lúcia. A Paris dos trópicos e a Pequena África na época do Haussmann tropical. In: SANGULARD, Gisele; ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira; SIQUEIRA, José Jorge (org.). *História Urbana – memória, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 201-225.

SILVA, Lúcia. Freguesia de Santana na cidade do Rio de Janeiro – territórios e etnia no último quartel do século XIX. *Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 10, p. 262-281, jan./ago. 2015.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais franceses: um objeto para história do tempo presente? In: DUTRA, E. (org.). *O Brasil em dois tempos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.129-141.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, Rene. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 231-271.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. *Valongo, cais dos escravos: memória da diáspora e modernização portuária na cidade do Rio de Janeiro, 1668-1911*. 2013. 127 f. Relatório de Estágio pós-doutoral. Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. Valongo. In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lília M. *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018. p. 419-426.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e metamorfoses – antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 97-106.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2002.

XAVIER, Giovanna. Intelectuais Neg@s no pós-abolição: ativismo científico e curadoria no ensino de História. In: *"A gente só sabe o final quando se encerra": novas formas de ensinar e apreender histórias do Brasil Republicano*. Niterói: Eduff, 2021. p. 17-49.

XAVIER, Giovanna. *Maria de Lourdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição*. Niterói: Eduff, 2020.

ZAIÁRA, Márcia. [Entrevista concedida à Diogo Melo na residência de Lygia Santos]. Rio de Janeiro, RJ, set. 2017.

Diogo Jorge de Melo

Doutor em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil e em Ensino e História da Ciência da Terra pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil; professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, PA, Brasil.

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Doutor em História, Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Diogo Jorge de Melo

Faculdade de Artes Visuais,
Curso de Museologia da UFPA

Rua Augusto Corrêa, 01

Guamá, 66075-110

Marituba, PA, Brasil"

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca

Avenida Maracanã, 229

Maracanã, 20221-110

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.