

A TRAJETÓRIA DE THEREZA SANTOS:

comunismo, raça e gênero durante o regime militar

THE TRAJECTORY OF THEREZA SANTOS:

COMMUNISM, RACE AND GENDER IN MILITARY REGIME

Flavia Rios^a

Resumo A trajetória de Thereza Santos (1938-2012) estabelece conexões históricas e sociológicas entre as mobilizações política e cultural no contexto de resistência ao regime militar em duas metrópoles brasileiras. Em contraste com outros ativistas de perfil similar, o percurso dela permite desvelar as sutilezas complexas dos arranjos – pouco conhecidos pela literatura especializada – que articulam feminismo, comunismo e antirracismo, bem como as redes anticoloniais no período recortado. Para tanto, optou-se pela narrativa como estratégia de apresentação do itinerário de Thereza Santos, cuja reconstrução se fundamentou preferencialmente em fontes primárias, como a imprensa nacional e a alternativa, e, sobretudo, em correspondências, discursos, projetos artísticos e políticos, além de sua autobiografia.

Palavras-chave comunismo; gênero; raça; anticolonialismo; regime militar.

Abstract *The trajectory of Thereza Santos (1938-2012) provides historical and sociological connections between political and cultural mobilizations in the context of resistance to the military regime in two Brazilian cities. In contrast with other activists who share a similar profile, her trajectory allows to unveil the complex subtleties of the arrangements – little known in the specialized literature – articulating feminism, communism and anti-racism, as well as anti-colonial networks in the selected period. To this end, it was chosen a narrative style as a strategy for presenting Thereza Santos' itinerary, whose reconstruction was based preferentially on primary sources such as the national and alternative press, and, above all, on correspondence, speeches, artistic and political projects and her autobiography.*

Keywords *communism; gender; race; anti-colonialism; military regime.*

a Flavia Rios é doutoranda em Sociologia na USP e bolsista FAPESP.

UMA ATRIZ BRASILEIRA NOS PROCESSOS DE INDEPENDÊNCIA NA ÁFRICA

No dia 29 de junho de 1978, o jornalista Odacir de Mattos escreveu às pressas uma carta à Thereza Santos¹. Na correspondência, ele não escondia o entusiasmo e as inquietações que, na verdade, eram as mesmas que passavam não só por sua cabeça, como também pela dos amigos, familiares e companheiros de militância política, quando souberam de seu “retorno à terra natal”, pelas páginas de um periódico carioca de grande circulação no Brasil. Saber sobre a experiência do processo político de independência e refundação dos estados nacionais africanos e, sobretudo, sobre o trauma de Thereza Santos, que fora presa em país estrangeiro sob a acusação de “atentado à segurança nacional”², era um dos assuntos sobre os quais o velho amigo pretendia conversar. Ansioso por revê-la, escrevia-lhe:

Você não imagina a minha emoção ao ler no jornal Globo de hoje que você estava no Brasil. Soubemos aqui, por uma moça que veio de Angola em maio, que você estava presa. Estou contente por tudo ter se resolvido. Estava muito apreensivo quanto ao seu destino. Desesperado por nada poder fazer, nem mesmo estabelecer contato com você, interrompido há tantos anos. [...] Desculpe escrever à máquina, mas a emoção foi muita, minha mão estava tremendo um pouco. [...] Estou ansioso por revê-la³.

Seu retorno dramático despertou a curiosidade da imprensa. O título polêmico do jornal “Atriz Thereza Santos, expulsa de Angola, de volta ao Brasil”⁴ jogava mais lenha na fogueira. Com efeito, a chegada da carioca ao Rio de Janeiro trazia elementos que, aos olhos de hoje, pareceriam cinematográficos. Descalça, magra, com apenas a roupa do corpo e sem passaporte, Thereza Santos, tão logo aterrissou no aeroporto Galeão, às sete e meia da manhã do dia 28 de junho de 1978, foi detida

1 Thereza Santos nasceu Jaci dos Santos, em 7 de julho de 1938, na cidade do Rio de Janeiro. Filha de uma família negra de classe média baixa, na infância, viveu com os avós na capital fluminense. Sua mãe era enfermeira de profissão e desejava que a filha estudasse Medicina. Jaci frequentou boas escolas e foi educada para ser uma profissional liberal com carreira prestigiada, o que manteria o projeto de ascensão social de seus progenitores, mas ela se envolveu muito cedo com o mundo da política e do teatro, tornando-se atriz, militante comunista e assumindo o nome Thereza Santos como sua identidade pública. Para mais detalhes de sua biografia, consultar *Malunga Thereza*, 2008.

2 Segundo seu depoimento ao Jornal *O Globo*, de 26/06/1978.

3 Carta de Odacir de Mattos à Thereza Santos, localizada no acervo da Unidade Especial de Informação e Memória da Universidade Federal de São Carlos (UEIM/UFscar).

4 Jornal *O Globo*, de 29/06/1979, p. 19.

e levada à Política Federal. Naquela segunda-feira, depois de permanecer retida por oito horas, ela saiu do inquérito em companhia de seus familiares.

Nessa ocasião, ela concedeu entrevista ao jornalista do diário *O Globo*. Segundo ela, os agentes policiais lhe teriam feito três perguntas: “Por que perdeu o passaporte?”; “Por que foi presa em Angola?”; e “Por que e quando tinha saído do Brasil?”. Certamente as respostas que Thereza Santos deu aos oficiais naquele dia não foram exatamente as mesmas de outros depoimentos que daria ao longo de sua vida. Policiais, jornalistas, amigos, confidentes e leitores de sua autobiografia ouviram ou leram uma versão desse momento em sua trajetória, cujos acentos biográficos dependeram tanto das condições de repressão nacionais e internacionais como do manejo pessoal para traçar sua autoimagem como ativista política, valendo-se de sua condição racial e de gênero.

Alguns dados, porém, coincidem no tempo e no espaço. Thereza regressava ao Brasil depois de quatro anos. Ela vinha de Angola, depois de ter passado por Moçambique e Guiné-Bissau, onde, anos antes, teria atuado junto às forças revolucionárias desses países. Em Guiné, seu primeiro lugar de atuação política, cujos registros são mais confiáveis, a atriz brasileira teria recebido treinamento militar e aprendido a manejar armas soviéticas, particularmente a metralhadora AK-47, modelo popular nas lutas revolucionárias anticoloniais. Nesse país, segundo seu depoimento, teria perdido seu passaporte, passando a circular nas fronteiras dos países africanos por meio de suas redes políticas⁵.

Embora tenha afirmado essa experiência guerrilheira em diferentes depoimentos, essa não foi, evidentemente, a história contada para a polícia brasileira, tampouco para os jornalistas que a entrevistaram em 1978. Para esses, Thereza não passava de atriz e professora de teatro, que teria deixado o Brasil por um relacionamento amoroso e por expectativas profissionais. Essas duas motivações foram apresentadas ao repórter: “Saí do Brasil em 1974, convidada pelo partido Africano de Independência de Guiné e Cabo Verde – PAIGC. Eu conhecia o atual ministro da Justiça de lá, Fidelis Cabral, que estudou no Brasil, onde fomos amigos e noivos. Fui lá trabalhar”⁶.

5 Carta de Thereza Santos ao então secretário da cultura do Estado de São Paulo, em 1994, em que apresenta um pequeno relato de sua trajetória. Nele, afirma ter sido guerrilheira em Guiné-Bissau (consultar acervo da NEAB/UEIM-USFSCAR); o mesmo relato foi apresentado ao pesquisador Fábio de Oliveira Nogueira, em entrevista realizada na capital paulista, no ano de 2005; e, alguns anos depois, a mesma referência é encontrada em sua autobiografia (SANTOS, 2008). Agradeço a Fábio Nogueira por disponibilizar sua entrevista com Thereza Santos, além de ter lido e feito comentários críticos ao presente artigo.

6 *O Globo*, 26 junho de 1978, p. 16.

Quando chegou a Guiné, o país já tinha se autodeclarado independente, mas Portugal ainda não reconhecia a autonomia política da ex-colônia, o que veio a ocorrer somente em 10 de setembro de 1974. Longe de apresentar qualquer referência ao seu passado guerrilheiro no contexto conturbado de luta armada, Thereza vestia, em seu relato concedido ao *O Globo*, a personagem da boa moça, voltada às causas humanitárias, afirmando trabalhar com crianças órfãs junto à ONU, na região fronteira entre o território guineense e o senegalês:

No início, passei um ano na fronteira entre a Guiné e o Senegal, numa escola da UNICEF (órgão das nações unidas para a infância) para filhos de guerrilheiros e mortos na luta pela independência de Guiné. Trabalhei como professora primária e fazendo teatro, a pedido do presidente de Guiné, Luis Cabral. Em novembro de 1974, fui para Bissau, a capital do país, onde fundei a escola de teatro e montei algumas peças inclusive de minha autoria⁷.

Com efeito, ao que tudo indica, Thereza trabalhou na reconstrução das nações em processo de independência, seja no âmbito da cultura, seja no da luta armada. Em Guiné-Bissau, ela iniciaria um trabalho teatral, contudo ficou mais detida na atuação pedagógica: “Não tinha vocação para educadora, queria me dedicar mais ao trabalho cultural” (*Versus*, fevereiro de 1979, p. 42). Não deixa de ser plausível supor que Thereza possa ter recebido uma proposta melhor do governo angolano para desenvolver suas atividades lá. Depois de ter ido a Lisboa para tentar, sem sucesso, regularizar sua documentação junto à embaixada brasileira, ela chegou a Angola, em 24 de janeiro de 1976, dois meses depois de a nação ter se declarado independente. Assim, ela presenciou o desmantelamento do Estado colonial: “os portugueses quando foram expulsos de Luanda destruíram o que achavam pela frente e jogaram no mar o que não podiam levar”⁸, disse Thereza ao comentar as dificuldades de infraestrutura na capital angolana no período pós-colonial.

Ela tinha boas relações com a cúpula do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), uma das principais organizações que atuaram na guerra pela independência e que, naquela altura, exercia controle político de Luanda. Dessa forma, o perímetro da atuação político-cultural empreendida pela atriz brasileira esteve relativamente condicionado às redes de relações e influência do partido político liderado por Agostinho Neto.

7 *O Globo*, 26 junho de 1978, p. 16.

8 *Versus*, 02/1978.

Nesse país, atuou diretamente no Ministério da Cultura, junto ao poder instituído pelo partido do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), recriando o teatro e outras formas expressivas e dramáticas na jovem nação. Em Luanda, Thereza atuava na área cultural, tendo sido nomeada para assessorar o ministro da educação, o revolucionário e poeta Antônio Jacinto: “Eu desenvolvia minhas funções no Ministério da Educação, ao mesmo tempo em que fazia pesquisa no interior do país, visando levantar materiais para o aniversário da independência”⁹. Thereza redigia, dirigia, formava os atores e organizava a Escola de Teatro na jovem nação negra socialista¹⁰. Títulos como *História de Angola, África, liberdade e Angola, terra e cultura* foram algumas das produções dramáticas realizadas por ela e encenadas em datas e eventos comemorativos, nacionais e internacionais, tais como congressos do MPLA, o Festival de Cultura Africana (FESTAC), entre outros.

Logo que chegou ao Brasil, em 1978, ela relatou aos jornais da imprensa alternativa um de seus espetáculos mais significativos:

Um dos trabalhos mais importantes que criei foi o comboio de cultura, utilizando os vagões da estrada de ferro. Fizemos a linha que vai de Luanda até Malage, cidade onde houve debate com a juventude do MPLA. O comboio era composto por dois vagões de passageiros, um de restaurante, e vagões de carga que foram preparados pelos principais organismos do partido. [...] O espetáculo era na própria estação. Aberto a toda população, que visitava e até participava. Foi magnífico¹¹.

A saída de Thereza de Angola foi por motivos políticos. Segundo a atriz, um conflito envolvendo alunos brancos de sua escola de teatro teria levado ao primeiro desentendimento entre sua atuação e a direção do partido. Um dos incidentes relatados por ela revela tanto a situação particular da repressão contra os militantes como o tenso clima político daquele momento:

Entre os meus 89 alunos, havia quatro brancos, e começou a haver pressões, eu acho que bem de cima, apesar de o ministro da cultura também ser branco, para que as peças fossem representadas exclusivamente por negros. Diziam que os

9 *Versus*, fevereiro de 1979, p. 43.

10 Consultar Vaz (1978).

11 *Versus*, 02/1978.

brancos também deveriam varrer as ruas, como se trabalhar varrendo ruas ou em teatro fosse determinado pela cor da pele¹².

Conflitos e fracionamentos do partido do presidente Agostinho Neto, mais as sucessivas tentativas de golpe, em maio de 1978, que tinha como propósito maior o intervencionismo político soviético sobre Angola, resultaram em massacres e aprisionamento de um grande número de pessoas, inclusive importantes figuras do MPLA, além de populares envolvidos na revolta. Para Thereza, aquela experiência foi demasiadamente forte e abalaria parcialmente suas convicções socialistas, especialmente porque a violência tinha chegado muito perto de sua casa e de seus alunos, além de amigos e companheiros de trabalho. Por conta disso, decidiu sair do país. As forças políticas, entretanto, mantiveram-na presa a despeito de seus protestos e solicitações de retorno ao Brasil. Thereza Santos fez greve de fome por vinte e seis dias para forçar sua saída de Angola¹³.

O regresso de Thereza ao Brasil e suas sucessivas denúncias na imprensa carioca e paulista sobre o processo de independência dos países africanos rompiam com as visões edílicas e românticas nutridas por alguns intelectuais negros que se reportavam à África mítica, muito distante das reais experiências do processo pós-colonial. Thereza voltaria ao Brasil “com os olhos secos”, como no verso do poeta revolucionário Agostinho Neto. Tinha visto a complexidade do processo de formação dos estados nacionais africanos contra o colonialismo português, confrontou-se com os conflitos de natureza étnica e racial e sentiu na pele a ascensão dos poderes repressivos para o estabelecimento do estado socialista.

Repressão e prisão por motivos políticos, no entanto, não eram novidade para Thereza. Ao contrário, foi o temor de ser pega pela polícia política do regime dos generais um dos principais motivos que a fizeram deixar o país em direção à África. Militante comunista, a atriz Thereza Santos já tinha vivido, desde o Golpe de 1964, momentos conturbados, envolvendo fuga, prisão e arte, três vértices não raros na trajetória de militantes comunistas que viveram os tempos mais sombrios da Ditadura Militar¹⁴.

12 *Versus*, 02/1978.

13 Conforme declarou ao *O Globo*, de 26/02/1978; *Versus*, 1978.

14 Existe longa literatura sobre o assunto no Brasil. Cita-se aqui uma delas por ter certas similitudes com a de Thereza Santos. Trata-se da trajetória de Zózimo Bulbul, ator, comunista e militante do movimento negro e protagonista do filme *Compasso de espera* (1969), produção censurada por conter cenas de “conflito racial”. Com sua carreira profissional e política ameaçada no Brasil, Zózimo dirige-se aos EUA e depois à Europa. Para mais detalhes de seu percurso, consultar Noel Carvalho (2012).

MOBILIZAÇÃO NEGRA, COMUNISMO E REPRESSÃO MILITAR

A fuga de Thereza Santos para São Paulo, em 1969, deixando para trás familiares, incluindo seu filho, não teve cobertura da imprensa. Em um contexto de maior repressão, com o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), Thereza foi interrogada pelo Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), um dos órgãos da polícia política, localizado no Rio de Janeiro, que atuou severamente na repressão à luta de resistência à Ditadura Militar e na perseguição aos quadros do movimento afro-brasileiro pró-independência dos países africanos (SANTOS, 2010). Thereza Santos tinha envolvimento em ambos os círculos políticos. Naquela ocasião, prestou depoimentos e foi interrogada por diversas vezes e, segundo sua autobiografia (SANTOS, 2008), conseguiu demonstrar que não tinha qualquer envolvimento com o PCB, sendo apenas uma atriz de teatro. Tão logo teve chance de sair da órbita de interesses dos órgãos de repressão, Thereza mudou-se em segredo de cidade.

A atriz carioca chegou clandestinamente à capital de São Paulo e encontrou abrigo e proteção nas redes comunistas. Por esses círculos, conheceu pessoas ligadas às associações negras de São Paulo, como o jornalista investigativo Odacir de Mattos, que, anos antes, a tinha entrevistado para coletar dados para a *Revista Realidade*, o que resultou em uma extensa reportagem sobre o racismo à brasileira, com depoimentos de pessoas de diferentes capitais do país¹⁵. Odacir pertenceu à Associação Cultural do Negro (1954-1976), entidade central para encontros literários e culturais¹⁶, cujos fins eram tanto lúdicos como políticos (SILVA, 2012b). Ele conhecia bem os artistas, intelectuais e ativistas negros paulistas das gerações de 1950 e 1960, muitos dos quais foram colaboradores e informantes em pesquisas realizadas por sociólogos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, especialmente Roger Bastide, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni. Por Odacir, Thereza foi apresentada a Eduardo de Oliveira e Oliveira, então estudante de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo¹⁷. Dessa dupla resultou uma parceria profissional e política fértil, capaz de ampliar os horizontes do ativismo negro paulista. Do encontro, comentaria Thereza Santos, em suas memórias:

15 Trata-se de reportagem publicada na *Revista Realidade*, n. 19, em outubro de 1967.

16 Para mais detalhes, consultar Ferreira (2010). “Entrevista com Oswaldo de Camargo”.

17 José de Souza Martins fez comentário instigante sobre Eduardo Oliveira Oliveira. Para mais detalhes, consultar entrevista concedida a Conrado Pires de Castro, na *Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 211-276, junho 2010.

O encontro com Eduardo de Oliveira e Oliveira foi muito promissor para nós dois, pois tínhamos muito em comum, como: visão da questão do negro no Brasil no mesmo ângulo, paixão pela arte, pela África e pela literatura; e, principalmente, o desejo de quebrar as estruturas da relação desigual da sociedade branca com a comunidade negra. Havia um entendimento claro, quer dizer, negro entre nós¹⁸.

Para Thereza Santos, cultura e política não se constituíam propriamente como esferas separadas e isoladas; tampouco a cultura era mero instrumento da ação partidária, como acreditavam muitos dirigentes do partido comunista brasileiro, organização da qual ela fazia parte desde a juventude¹⁹. Em sua concepção, a política poderia se expressar culturalmente, e a cultura, por sua vez, longe de ser apenas o lugar do alienar-se, era sim um caminho para a superação. Por isso ela se dizia apaixonada pela arte. Assim, o artístico-político ou o político-artístico eram faces duplas para a revolução cultural, isto é, para interferir no curso da história.

O teatro era a forma artística que ela conhecia com profundidade. Intérprete, a Thereza que chega a São Paulo fugida da perseguição da polícia política já vislumbrava investir na carreira profissional de atriz. Ela fora formada por duas vertentes teatrais avizinhas, porém concorrentes. Eram, pois, duas propostas artísticas bastante vigorosas no Rio de Janeiro. De um lado, uma passagem longa pelo Centro Popular de Cultura (CPC), na União Nacional dos Estudantes, a UNE; de outro, uma participação curta e impactante no Teatro Experimental do Negro, o TEN.

Thereza ingressou na Juventude Comunista aos quinze anos de idade; já tinha, portanto, desde sua formação secundarista, vínculos fortes com a militância política e com os meios artísticos do PCB. Mas foi quando ingressou no ensino superior, na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, contrariando sua mãe, que desejava ver a filha médica, que Thereza se envolveria mais profundamente com o teatro. Na universidade, os veteranos eram seus velhos conhecidos da órbita do partidão. No núcleo artístico do CPC, Thereza se envolveu com o teatro engajado, de rua, que atingia grande concentração de trabalhadores:

Os palcos eram os terminais de ônibus ou a Central do Brasil na hora do rush.

Os cenários eram caixotes de frutas e legumes que carregávamos. Muitas vezes a

18 Consultar Santos (2008, p. 40).

19 Embora não seja essa a opinião de muitos intelectuais e, sobretudo, artistas comunistas. Exceções marcantes romperam essa regra, como Mario Lago, Jorge Amado e Édson Carneiro, entre outros. Para o primeiro, consultar Velloso (2007), e para os dois últimos, Rossi (2008) e (2011), respectivamente.

polícia chegava e baixava o pau, armava um corredor polonês e não tinha como escapar sem algumas cacetadas. Tudo pela revolução sonhada!²⁰

Ao que parece, a concepção de cultura popular pregada pelo CPC, entre os finais de 1950 e início da década de 1960, pouco tinha a ver com a produção artística dos populares; isso porque, para essa linhagem teatral, o povo tinha produtos artísticos menos elaborados e superficiais, servindo apenas para fins lúdicos, ao contrário dos núcleos de cultura popular da UNE, que apresentariam qualidade artística superior e sofisticada, com finalidade de atingir e conscientizar o povo. Assim, como disse Ortiz (1985), o CPC apresentava uma perspectiva “extremamente etnocêntrica” das atividades e dos artefatos artísticos dos populares, visão essa que Thereza Santos romperia em 1961, ao se envolver com a produção artística alheia aos interesses e às expectativas de uma interpretação ortodoxa marxista: o carnaval²¹.

A ruptura com o CPC ocorreu, no entanto, aos poucos. Antes Thereza tinha dedicado muitas de suas energias, no interior da UNE, especialmente à construção de um espaço físico voltado para as encenações teatrais: organizava eventos, fazia peças e arrecadava fundos para a organização estudantil, localizada na praia do Flamengo. Quando veio o Golpe, Thereza era testemunha *in loco* de um das primeiras investidas da virada repressiva do Estado brasileiro: “depois de fugirmos pelos fundos do prédio e cair numa lavanderia, dei a volta pela Rua do Catete e voltei para frente da UNE, que estava em chamas. Chorava desesperada por ver todo o trabalho e os sonhos destruídos”²². Era o dia 1º de abril de 1964.

Ao contrário do CPC, sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro, criado no pós-guerra por Abdias do Nascimento, amigo da família Santos, foi relativamente breve, especialmente porque, pouco depois, o TEN sairia de cena em razão da mudança de regime e do autoexílio de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, em finais da década de 1960²³. Thereza se lembra de ter encontrado Abdias do Nascimento no Teatro da UNE²⁴, onde, por algum tempo, o grupo do TEN fazia

20 Consultar Santos (2008, p. 26).

21 É bem verdade que as escolas de samba não eram estranhas aos comunistas cariocas, especialmente entre os intelectuais e artistas, durante as décadas de 1930 e 1940. Na década seguinte, no entanto, essa hegemonia comunista, em certos enredos carnavalescos, seria perdida, como conta Guimarães (2009). Exatamente por isso que o trabalho de Thereza Santos na Escola de Samba já não era tão valorizado. Para mais detalhes sobre carnaval e PCB, consultar também Gawryszewski (2011), e para entender a relação entre raça e o partido comunista brasileiro, consultar Chadarevian (2012).

22 Consultar Santos (2008, p. 27).

23 Sobre o exílio de Abdias do Nascimento, consultar Custódio (2012).

24 Depoimento concedido em entrevista a Fabio Nogueira (2006).

seus ensaios, até serem expulsos da entidade estudantil²⁵. Mesmo assim, o teatro negro manteve seus trabalhos e revelou importantes estrelas nacionais, como Ruth de Souza e Léa Garcia, entre outras (MACEDO, 2005). O envolvimento com o TEN, que era bastante influenciado pela negritude francófona (BARBOSA, 2004), deixaria traços profundos na concepção dramaturgica de Thereza, particularmente no que se refere à participação negra em todo o processo de produção teatral. O mais importante para esse grupo era a concepção do negro como agente transformador, e não apenas como tema ou objeto do discurso ou mesmo coadjuvante na performance artística.

Além das experiências estéticas e teatrais relativas ao coletivo negro, Thereza também já tinha enfrentado pessoalmente problemas de discriminação racial no Rio de Janeiro. O caso foi noticiado na grande imprensa carioca e paulista, quando a atriz, no início do ano de 1966, apresentou queixa à polícia, recorrendo à lei Afonso Arinos. Na ocasião, Thereza teria sido impedida de permanecer em um clube de elite no Leblon, onde estava acompanhada por seus colegas de partido. O encaminhamento do problema para instâncias públicas, em um contexto em que o racismo era tema delicado na representação nacional, certamente deve ter deixado impressões importantes na percepção de Thereza acerca das diferenças de tratamento no país, até mesmo porque, segundo seu relato à imprensa, as objeções à sua permanência naquele estabelecimento envolveram argumentos relativos a suas características raciais, e não de classe²⁶.

Assim, ao chegar em São Paulo, Thereza Santos trazia da capital fluminense essas experiências, que influenciaram inevitavelmente sua peça de estreia como dramaturga: *E agora... falamos nós*. No folder de divulgação, ela declarou em tom provocador: “Agora também creio que quero ser autora e diretora. Não gosto de fazer nada pela metade; tenho a pretensão de ser inteira, por isso me lancei neste trabalho que, creio, poucas pessoas, tendo a experiência que tenho, cometeriam a loucura de realizar. Mas eu sou louca, e aí está a prova”²⁷. Até então, ela fora atriz, intérprete musical e coreógrafa; e já possuía experiência internacional nas viagens que fizera para a União Soviética, na década de 1960.

A coreografia foi uma dimensão artística que Thereza desenvolveu quando trabalhou na Escola de Samba Estação Primeira-Mangueira, onde dirigiu e montou uma ala composta somente por crianças, organizando a performance infantil para

25 Consultar Semog e Nascimento (2006).

26 Para mais detalhes, consultar “Atriz denuncia clube à polícia: Racismo”, *Folha de São Paulo*, 5 de março de 1996.

27 Documento de divulgação da peça *E agora... falamos nós*, localizado no NEAB/UEIM-USFSCAR.

o desfile de carnaval. Essa atividade política junto à comunidade do samba não era bem vista pela cúpula do partidão, mas, mesmo assim, Thereza Santos percebia que esse espaço era o lugar privilegiado para a ação política, valendo-se da própria produção cultural popular. Foi na escola de Cartola, dona Zica e tantos outros sambistas que Thereza Santos conseguiu organizar coletivamente as mulheres, quando sugeriu a criação do departamento feminino da Mangueira. Quando a escola predileta de Thereza ganhou seu bicampeonato, em 1968, um amigo lhe escreveu da França: “A Mangueira ganhou pela segunda vez consecutiva, estou muito feliz que seja esse o pretexto de te escrever”²⁸. Esse trabalho pintaria para sempre o coração de Thereza em verde e rosa.

Duas turnês artísticas na Europa, em 1962 e 1968, com Jorge Goulart, Nora Ney e Sérgio Ricardo, exigiram de Thereza Santos atuações musicais. Como atriz, ela tinha experiência de mais de doze anos no teatro, com destaque para as peças “Pindura saía”, criada e dirigida por Graça Mello – e que contava com participação especial do Grêmio Recreativo Estação-Primeira da Mangueira, na encenação de 1966, no Teatro República, sediado no centro histórico do Rio de Janeiro –, *A escada*, de Jorge Andrade e dirigida por Ivan de Albuquerque no Teatro Ipanema, em 1963, e *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski. Quando chegou a São Paulo, foi trabalhar com o diretor Ademar Guerra, sendo *Tom Paine* a peça que atuou em 1970, no teatro Vereda, pouco antes de estrear como diretora.

No cinema, Thereza atuou no filme *Orfeu do carnaval*, ganhador do Cannes em 1960, o qual teve no elenco principal a atriz originária do TEN, Léa Garcia. Quando se lançou como dramaturga, Thereza já tinha feito televisão, interpretando a personagem Beatriz, na novela *Nino, o italianinho*, na extinta TV Tupi, exibida às sete horas da noite, de 1969 até meados de 1970²⁹. Mas foi no espetáculo que despontou pela primeira vez na cena paulista, em novembro de 1971, que Thereza ousou mais. Ela escreveu o texto em coautoria com Eduardo de Oliveira e Oliveira e dirigiu o elenco.

O elenco era composto por jovens negros que tinham trabalhado com Eduardo no *Coral Crioulo*, criado em coautoria com o angolano K. Massangu para uma apresentação na Feira Internacional da Indústria Têxtil (FENTIT), em 1969, na cidade

28 Carta de 25 de março de 1968, localizada no Acervo Thereza Santos, doado à Unidade Especial de Informação e Memória (UEIM), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

29 Para saber mais sobre esse papel de Thereza Santos e outras atrizes e atores negros nas telenovelas brasileiras, basta ver o filme *A negação do Brasil* e o livro de mesmo nome de Joel Zito Araújo.

de São Paulo. Eduardo era pianista e tinha feito seus estudos na Escola Superior de música na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, sua terra natal³⁰. Na ocasião da montagem do coral, estava no mestrado em Ciências Sociais, área em que já tinha se diplomado como bacharel pela Universidade de São Paulo. A dupla formação, em Música e Sociologia, casou-se naquela produção cultural. *Crioulo* cumpriu bem seu papel no evento internacional, mas tinha sérias dificuldades de se manter, caso não houvesse uma proposta sólida para o grupo. O receio de que o grupo se dissolvesse fez com que Eduardo buscasse novas formas de intervenção. Suas expectativas ganharam fôlego quando conheceu Thereza. Eduardo também registrou sua avaliação:

Meu encontro com Thereza Santos foi providencial. Depois do “fracasso positivo” que foi o *Coral crioulo*, o qual esteve ameaçado de se tornar bizantino, era preciso que déssemos continuidade a um trabalho que tinha se mostrado positivo, mas que se dirigisse, pelo menos a um público mais amplo³¹.

Se a formação em música de Eduardo de Oliveira e K. Massangu fez com que a peça assumisse um caráter marcadamente musical, foi Thereza Santos quem realmente imprimiu o caráter dramático ao espetáculo, responsabilizando-se pela composição da performance (dicção, expressão corporal e outras técnicas dramáticas), tendo como apoio o dançarino Valdir Gonçalves, que trabalhou na construção da coreografia. Os atores tinham várias origens sociais, alguns deles vinham dos bairros da Casa Verde e da Brasilândia, territórios com grande concentração demográfica de negros (SILVA, 2012b). Um dos atores, Hamilton Cardoso, deixou registrado o que o impressionou em sua formação com Thereza Santos: “Conheci-a, quando em meio a palavras, preleções sobre o racismo, a dominação sexual, ensinava-me a fazer teatro. Falar poesias como Monangabaê, Sou negro, ou a cantar músicas africanas”³².

A peça foi dividida em dois tempos: “Do cativo à liberdade” e “Da liberdade ao reconhecimento”. A construção do argumento para o primeiro ato apoiou-se na pesquisa histórica e sociológica que Eduardo de Oliveira vinha realizando para a confecção de sua dissertação, o que lhes permitiu coletar um repertório vasto da

30 Informações coletadas no acervo de Eduardo de Oliveira e Oliveira, localizado no UEIM/UFscar.

31 Fragmento extraído do *folder* de apresentação da peça *E agora...falamos nós*, localizado no Acervo Eduardo de Oliveira e Oliveira, do Núcleo Especial de Informação e Memória (UEIM/UFscar).

32 Depoimento apresentado ao jornal *Versus*, em 1978.

iconografia do Brasil escravocrata, além de inserir produções do poeta caribenho Amié Cesarie (1913-2008) e do senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001). Thereza Santos já conhecia a moderna literatura angolana, desde a década de 1960, período de sua atuação na rede transnacional, no Brasil, sediada no círculo político anticolonialista do Rio de Janeiro, liderado por José Maria Nunes Pereira (D'ÁVILA, 2011); essa experiência lhe permitiu inserir no repertório da peça as produções literárias de Antônio Jacinto e Agostinho Neto, entre outras³³.

A seleta musical, com base nas canções do folclore angolano, contou com as orientações de K. Massunga. No segundo momento da peça, a ênfase recaía sobre as formas de resistência dos negros, tanto pela via cultural como pela política. Um elemento artístico que compôs o espetáculo foi o uso de imagens históricas e modernas projetadas por *slides* durante toda a peça. A indumentária do elenco inspirava-se tanto nas roupas usadas por negros no século 19 como também nos arranjos mais modernos de tecidos africanos com cores vibrantes, usados sobre uma calça de brim e uma blusa branca, composição básica para todos os atores, independentemente do sexo. O uso de turbantes e adereços no pescoço marcou as vestes femininas. A montagem procurava sensibilizar o público para a história social e política do negro no Brasil, ao mesmo tempo em que rechaçava a possibilidade de uma integração com aniquilação cultural.

E agora... falamos nós foi vista por estudantes secundaristas, universitários, alguns amigos e parentes do elenco, além dos ativistas e artistas negros. Sua maior e melhor crítica pode ser encontrada na cobertura realizada pelo jornal *Bondinho*, periódico da chamada imprensa nanica, interessada em produção cultural³⁴. Do público, um jovem registrou suas impressões sobre a montagem e a relevância dela para seu interesse político: “A peça *E agora... falamos nós* foi como uma descarga elétrica na minha mente, a primeira vez que a questão racial me tocou a fundo”, disse mais tarde Astrogildo Esteves, em depoimento para a imprensa alternativa paulista.

Provavelmente esse espetáculo foi o evento mais bem-sucedido do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), entidade idealizada e criada por Thereza, em 1971, com a finalidade de abrigar os projetos culturais do grupo negro que se formava no início daquela década. Segundo Joana Silva (2012a), o CECAN se diferenciava das demais organizações negras paulistas daquele período, isso porque “sua liderança apresentava discurso e práxis que almejava construir uma consciência negra e uma

33 Extraído da Peça *E agora... falamos nós*, documento cedido por Vera Benedito (Acervo Privado).

34 Consultar *Bondinho*, 9 a 22 de dezembro de 1971, p. 33-34.

identidade étnica, resgatando e interpretando uma cultura própria ao seu grupo étnico – algo que não aparecera até então³⁵. Em outras palavras, essa entidade gestava um novo projeto e discurso político que reorientavam os horizontes da mobilização política contra o racismo. O teatro era a forma artística mais importante do CECAN, que continuou desenvolvendo trabalhos até 1974³⁶, quando sua principal liderança, Thereza Santos, deixou nas mãos de Odacir de Mattos essa responsabilidade e saiu do Brasil.

Sua viagem teve que ser organizada às pressas, quando foi informada de que seu nome estava em uma lista de artistas e militantes políticos visados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)³⁷. Thereza Santos, percebendo a iminência de uma nova prisão, finalizou rapidamente as gravações da novela *Mulheres de areia*, em que contracenava com Adoniran Barbosa, compondo o casal Vilma e Chico Belo, entre os anos de 1973 e início de 1974. Sua nova condição seria, então, a de exilada política na África.

DEMOCRATIZAÇÃO, FEMINISMO E ANTIRRACISMO

Thereza Santos voltou de Angola ao Brasil em um momento em que este país vivia um processo lento e gradual de abertura política. A imprensa ainda passava por censuras prévias, mas, mesmo assim, muitos periódicos alternativos insistiam em formar uma grande rede de contestação (KUCISNKI, 1991). O jornal *Versus* era um dos poucos periódicos de esquerda, com circulação nacional, que fazia ecoar vozes dissonantes à ideologia racial hegemônica³⁸. Nele, havia um coletivo de jovens negros de inspiração marxista que reportavam e denunciavam cenas cotidianas de preconceito e discriminação raciais, incluindo reflexões sobre a situação das mulheres negras, escritas por Neusa Pereira, ativista do movimento negro e da convergência socialista³⁹. Esses jornalistas faziam ecoar o compromisso com a

35 Consultar Silva (2012a, p. 22).

36 Interessante é notar que o CECAN reduziu suas atividades na ocasião da saída de Thereza Santos, mas voltou a funcionar um pouco depois. Segundo Silva, o centro mudou completamente sua orientação no que toca ao peso do teatro na entidade.

37 Para mais detalhes sobre a atuação dos órgãos de repressão política contra os ativistas e as atividades dos negros organizados em São Paulo, consultar Kössling (2007).

38 Referência apenas aos jornais de esquerda, pois, no que se refere à imprensa negra do período, podem-se citar numerosas publicações, em diferentes partes do país, que denunciavam o preconceito e a discriminação de cunho racial (ALBERTO, 2011), a título de exemplo, cita-se *Árvore das palavras* (SP), *Tiçã* (RGS), *SINBA* (RJ) e *Jornegro* (SP). Nos documentos do DOPS/SP, também foram encontrados registros da participação de Thereza Santos em reuniões feministas.

39 A Convergência Socialista foi o nome mais amplo dado a um movimento iniciado em 1978, cujo objetivo era criar uma rede ampla de apoio aos candidatos socialistas, abrigados no MDB (KINZO, 1988). A ideia desse movimento era criar certa unidade programática entre os trotskistas, além de todos aqueles que se orientavam pela cartilha do socialismo (BERBEL, 1991). Liga Operária foi

luta pela cidadania negra, ao mesmo tempo em que tentavam conciliá-la à luta de classes. Um dos promissores jornalistas de *Versus*, Hamilton Cardoso (1953-1999), que conheceu Thereza no Centro de Cultura e Arte Negra, tendo participado do elenco da peça *E agora... falamos nós*, apresentou longas reportagens sobre o exílio da ativista negra em Guiné-Bissau e Angola.

No Brasil, Thereza encontrou transformações em curso. Em meados de 1978, muitos dos jovens, que foram influenciados por suas iniciativas político-culturais nos anos iniciais da década de 1970, estavam se preparando para um ato público contra o racismo nas escadarias do Teatro Municipal, movimento este que envolveria entidades e coletivos negros de várias regiões do país (GONZALEZ, 1982; MOURA, 1981; HANCHARD, 2001). Era a fundação do Movimento Unificado contra a Discriminação Racial, marco central do ativismo negro contemporâneo. Por sua vez, o CECAN que Thereza tinha deixado sob a coordenação de Odacir de Mattos fora renovado e passava a receber outros públicos e já gestava outras formas de intervenção política.

Mas as mudanças não paravam por aí. Crescia também a contestação feminista ao modelo societário brasileiro, marcado pelo patriarcalismo e pelo sexismo (GONZALEZ, 1983). A chamada década da mulher, entre 1975 a 1985, é central para a compreensão do ativismo feminista no Brasil e particularmente para a emergência da rede de mobilização coletiva, que envolve o movimento feminista e o florescimento do movimento de mulheres negras, este surgido em contraste com o feminismo e o ativismo negro. Essa luta ganhou contorno, na medida em que os coletivos de mulheres formularam respostas críticas às resoluções das Conferências Internacionais da ONU, que, desde 1974, se preocupavam com o tema da reprodução no veio das discussões em torno do controle populacional como um dos critérios para o desenvolvimento dos países ditos de terceiro mundo.

Naquele final da década de 1970, as mulheres negras já vinham se organizando em grupos e se mobilizando em defesa de suas causas específicas, confrontando o machismo e o sexismo do movimento negro e denunciando o racismo presente nas práticas e no discurso do movimento feminista (ROLLAND, 2000). Nesse contexto, a intelectual Lélia Gonzalez foi decisiva nas discussões teóricas sobre o

fundada na Argentina em 1974, sob a liderança de Jorge Pinheiro (do antigo movimento nacionalista revolucionário) com mais cinco brasileiros exilados e derrotados na luta armada pelo regime militar. Mário Pedrosa foi a referência intelectual fundamental para que a organização viesse a assumir orientação trotskista. O grupo retorna ao Brasil e se instala em Santo André, associando-se também a estudantes da Escola de Sociologia e Política, estes já próximos do jornal *Versus*. A Liga Operária entra neste periódico em um momento em que a sede da instituição passava a receber exilados brasileiros vindos do Cone Sul (KUCINSKI, 1991).

assunto (BARRETO, 2007; VIANNA, 2006; RATTIS; RIOS, 2010). Na política doméstica, esse grupo social tornou-se agente político importante para expandir a segunda onda do feminismo no Brasil, caracterizada pelos bordões: “Diferentes, mas não desiguais” e “O pessoal é político”.

Thereza foi tomando pé aos poucos das mudanças por que o país vinha passando. Muito abalada emocionalmente pelas condições de seu regresso ao Brasil e bastante fraca fisicamente, ela foi paulatinamente encontrando nos amigos, familiares e redes ativistas suporte para um novo recomeço⁴⁰. Nesse novo momento, ela já deixava o papel de atriz e procurava novas formas de inserção no mundo cultural. Tentou organizar novos coletivos teatrais alternativos, ligando-se ao ativismo. Além dos trabalhos artísticos, Thereza passou a ser mais requisitada para tratar das questões referentes às mulheres negras naqueles anos efervescentes da década da redemocratização⁴¹. Nesse contexto, a atriz integrou como titular o Conselho da Condição Feminina, presidido pela socióloga Eva Alterman Blay, durante a gestão do Governador Franco Montoro (PMDB). A composição desse conselho foi extremamente conflituosa e envolveu uma atuação organizada das mulheres negras de São Paulo, como relata Sueli Carneiro em sua biografia (BORGES, 2009). Edna Rolland, em depoimento gravado no CPDOC-FGV, em 2004, descreveu os conflitos entre as feministas e o movimento de mulheres negras no contexto da formação do conselho, inicialmente composto exclusivamente por feministas brancas. A denúncia envolveu uma crítica ao etnocentrismo do feminismo e rompeu com uma perspectiva universalista cega às desigualdades e diferenças étnicas, raciais e de classe.

Uma das ações mais significativas das mulheres negras na primeira gestão do Conselho Estadual da Condição Feminina foi a elaboração de indicadores de desigualdades educacionais, no mercado de trabalho e nos rendimentos. Sueli Carneiro e Thereza Santos (1985) produziram uma publicação institucional no Conselho em que apresentavam a situação da população negra no Estado de São Paulo. As disparidades do grau de escolaridade por grupos de cor, bem como o tipo de inserção dos negros no mercado de trabalho, foram algumas das reflexões apresentadas pelas autoras, que demonstraram existir desigualdades raciais no

40 Contudo, ela amargurou como ninguém o suicídio de seu amigo Eduardo de Oliveira e Oliveira, no dia 20 de dezembro de 1980. Um obituário emblemático escrito sobre Oliveira pode ser encontrado em Gilda de Souza (1981).

41 Esse foi o caso, por exemplo, do encontro nacional afro-brasileiro realizado em 1982, no Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Cândido Mendes, quando ela é convidada a compor a mesa denominada “Mulher negra: tripla discriminação”; debate esse que contou com ativistas negras de outras partes do país.

interior do segmento feminino. Um dos pontos que mais chamou a atenção era o fato de que, na década de 1980, as mulheres negras viviam em condições altamente precárias, apresentando baixa escolaridade, contrastadas com as mulheres brancas no Estado de São Paulo.

Em 1986, quando o país fervilhava por conta do processo político que levaria à reforma constitucional, Thereza Santos se candidatou à deputada pela legenda do PMDB em São Paulo, seguindo o percurso de outros comunistas, que rejeitaram o partido dos trabalhadores em favor do PMDB. Ela não foi eleita e reorientou sua carreira ao pleitear vaga de gestora pública, o que conseguiu graças à sua rede comunista influente na secretaria da Cultura do Estado, posto que base aliada do governo André Montoro. Na posição de assessora na referida secretaria, promoveu vários eventos artísticos, especialmente com as escolas de samba.

No contexto dos preparativos do centenário da Abolição, ela e sua equipe de trabalho elaboraram projeto denominado Consciência e Liberdade, que envolvia todo o Estado de São Paulo, por meio de forte articulação com as lideranças dos municípios. A proposta era de grande envergadura, o que permitia um trabalho complexo, envolvendo várias formas artísticas: das exposições de artes plásticas itinerantes às mostras teatrais e cinematográficas, passando pela dança, por festivais de músicas e concursos literários. Mais do que a imagem e a performance, o projeto também guardava momentos para debates e reflexões sobre a realidade vivida pelos negros, como o seminário “A situação do negro no Estado de São Paulo”, assim como concurso de monografias que discutissem “a contribuição do negro na cultura brasileira”. A ação não se reduzia à questão nacional: Thereza nunca deixou para trás sua experiência africana e por isso promoveu uma grande mostra de trajes tradicionais da África, cujo objetivo era mostrar, por meio das indumentárias, a diversidade dos países e culturas daquele continente⁴².

Esses projetos realizados naqueles finais dos anos de 1980 marcariam decisivamente a biografia de Thereza Santos. As ações desenvolvidas por essa ativista na qualidade de gestora pública podem ser entendidas como uma parte do processo de institucionalização da agenda pública direcionada ao segmento negro. Na gestão pública, Thereza Santos permaneceria até o ano de 2002, quando, por motivos de saúde, pediu afastamento do cargo⁴³. Curiosamente, no final da vida, houve um

42 Essas informações foram extraídas do Catálogo do Centenário da Abolição do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Assessoria Afro-Brasileira, 1988. Fonte: UEM/UFscar.

43 Durante o tratamento médico, ela amargou uma saída dramática da Secretaria da Cultura, pois não conseguiu assegurar a aposentadoria compatível à função que desempenhou por mais de dezesseis anos.

desencontro entre a trajetória pessoal da ativista e a ascensão da temática racial no espaço público brasileiro. Enquanto o último ganhava fôlego e visibilidade, a atriz saía de cena, passando a reivindicar, junto ao governo federal, a condição de exilada política⁴⁴.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Neste artigo, foi explorado o uso da metodologia de análise de trajetória, meio pelo qual flagraram-se o percurso e a circulação de uma ativista em rede de relações pouco exploradas pela literatura especializada no estudo do regime militar brasileiro. A trajetória de Thereza Santos foi construída por fontes documentais e orais, a exemplo dos “relatos biográficos e depoimentos” – em que pesem suas principais críticas, entre as quais o perigo de cair na armadilha do “ideólogo da própria vida” (BOURDIEU, 1998). Para os fins deste artigo, mais do que apreender as dimensões clássicas dos estudos de trajetórias, como origem dos pais, trajeto educacional e posições ocupacionais, pretendeu-se, sob inspiração do trabalho de Sainteny (1999), investigar a vida política e profissional da ativista, enfatizando os caminhos percorridos em associações, partidos e movimentos sociais, espaços institucionais do Estado, isso porque esses dados são determinantes para explicar o tipo de engajamento, vínculo e forma de atuação na configuração e fisionomia de redes de ativismo. Com isso, almejou-se identificar o percurso da personagem em tela e suas posições, considerando suas redes culturais e de ativismo, antes, durante e após o regime militar.

Considera-se que a análise de itinerário político pode ser uma estratégia metodológica relevante para compreender a maneira como os ativistas circulavam nas redes antitadura militar. Ademais, sugere-se que novas investigações precisam dar atenção para o fato de que algumas formas organizativas, bem como símbolos e estratégias de ação coletiva, foram compartilhadas entre comunistas e negros, feministas e movimento anticolonial, notando a circulação e o uso de repertório de ação, espécie de caixa vazia que é operada por ativistas na ação coletiva⁴⁵. Assim, a forma teatral, assim como os símbolos de emancipação, foram entendidos nesta análise como repertório de ação coletiva, compartilhados por uma rede complexa que extrapolava as fronteiras do Estado-Nação.

44 Exatamente no momento em que reascendem os debates e as movimentações políticas em torno das vítimas e dos perseguidos políticos pela Ditadura Militar.

45 Análise pormenorizada do conceito de repertório pode ser encontrada em Alonso (2012).

Ademais sugere-se que a circulação internacional de ativistas esteve diretamente relacionada com o ordenamento e as estruturas de oportunidades políticas internacionais, especialmente a bipolaridade engendrada pela Guerra Fria e o arco do anticolonialismo, de um lado, assim como as restrições nacionais, marcadas por regime político autoritário, de outro. Nesse sentido, o caso de Thereza Santos parece servir como uma evidência de que, embora investigações brasileiras insistam em estudar de forma apartada movimentos sociais, organizações clandestinas, partidos, políticos e Estado, a investida na trajetória de ativistas em suas redes de relações políticas, formas e estratégias de ação sugere um emaranhado muito mais complexo e inusitado do que se costuma demonstrar em análises que priorizam exclusivamente registrar as ações das esquerdas políticas na resistência ao regime militar, deixando para trás diversas outras identidades e experiências que não podem ser apreendidas unicamente por esses registros.

O itinerário de Thereza Santos também pode ser inserido no perfil do feminismo do Brasil durante os anos 1970: “uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias” (SARTI, 2004, p. 36). Contudo, diferentemente das feministas brasileiras que foram para a Europa ou para a América Latina, Thereza dirigiu-se ao outro lado do Atlântico, sobretudo por conta de seus laços prévios com o comunismo e o anticolonialismo, um ativismo transnacional que garantiu a circulação da atriz brasileira no Atlântico sul⁴⁶. Nesse sentido, Thereza Santos pode ser entendida como *broker*, espécie de ativista mediadora entre diferentes redes sociais, estabelecendo conexões entre o comunismo, a mobilização anticolonial e o emergente movimento negro e, em seu retorno ao Brasil, o feminismo⁴⁷.

Em nosso país, conhece-se muito pouco do ativismo transnacional que se fortaleceu durante a última ditadura. A maior limitação em realizar tais estudos é que investigações que contemplam vários continentes, como Europa, África e América, são muito custosas. Muitas vezes, as fontes e os dados se limitam aos relatos autobiográficos e às memórias, como é o caso de parte significativa das fontes usadas neste trabalho. Nesse sentido, o presente artigo visa, em caráter

46 Ação coletiva transnacional é definida por Bulow (2014, p. 16) como “o processo pelo qual indivíduos, grupos, ou organizações não-estatais se mobilizam conjuntamente em torno de temas, objetivos e alvos que vinculam as arenas doméstica e internacionais”.

47 *Brokереge* é o termo usado para se referir aos ativistas que têm papel mediador em diferentes redes de ativismo. Ângela Alonso (2010), ao analisar o ativismo transnacional antiescravagista, fez uso desse termo para classificar o tipo de atuação política de Joaquim Nabuco.

exploratório, tencionar analiticamente os pontos interseccionais da rede de ativismo antiditadura militar no Brasil, argumentando que, a despeito da relativa autonomia identitária, autoproclamada pelos militantes, a circulação de ativistas e o compartilhamento de repertório de ação coletiva dentro e fora das fronteiras nacionais devem ser dignos de maior atenção dos que trabalham com a Sociologia histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Ângela. O abolicionista cosmopolita: Joaquim Nabuco e a rede abolicionista transnacional. *Novos estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 88, 2010.
- . Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito. *Sociologia&Antropologia*, Curitiba, v. 2, n. 3, p. 21-41, 2012.
- ALBERTO, Paulina. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth century-Brazil*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2011.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000.
- BARBOSA, Muryatan. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. 213 p. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP. São Paulo, 2004.
- BARRETO, Raquel de Andrade. Aquela “neguinha” atrevida: Lélia Gonzalez e o movimento negro brasileiro. In: FERREIRA, J.; REIS, D. A. (Org.) *Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 453-478.
- BERBEL, M. R. *Partido dos trabalhadores: tradição e ruptura na esquerda brasileira*. 1991. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH. São Paulo, 1991.
- BORGES, Rosane. *Sueli Carneiro*. São Paulo: Selo Negro/Summus, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BULOW, Marisa Von. *A batalha do livre comércio*. São Paulo: Unesp, 2014.
- CHADAREVIAN, Pedro. Raça, Classe e Revolução no Partido Comunista Brasileiro. *Política & Sociedade* (Impresso), v. 11, p. 255-283, 2012.
- CARNEIRO, Sueli; SANTOS, Thereza. *Mulher negra*. São Paulo: Nobel. Conselho Estadual da Condição Feminina., 1985
- CARVALHO, Noel. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, 2012.
- CASTRO, Conrado Pires de. Luiz Pereira e sua circunstância: entrevista com José de Souza Martins. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 211-276, junho 2010.
- CUSTÓDIO, Túlio. *Construindo o autoexílio: a trajetória de Abdias do Nascimento nos EUA, 1968-1981*. 169 p. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.

- D'ÁVILA, Jarry. *Hotel trópico*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.
- FERREIRA, Ligia. Entrevista com Oswaldo de Camargo. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 18, 2010.
- GAWRYSZEWSKI, Alberto. Carnaval e festas comunistas no Rio de Janeiro (1945-1958). *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 239-257, 2011.
- GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *O lugar do negro*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1982.
- _____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. ANPOCS, *Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, n. 2, p. 223-244, 1983.
- GUIMARÃES, Valéria. *Bambas comunistas: militância vermelha e outros carnavais*. 2009. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=148897>. Acesso em: 2011.
- HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- KINZO, Maria D'Alva. *Oposição e autoritarismo: a gênese e trajetória do MDB 1966-1979*. São Paulo: Vértice/IDESP, 1988.
- KÖSSLING, Karin Sant' Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do Deops/SP (1964-1983)*. 314 p. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – São Paulo, 2007.
- KUCINSKI, B. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.
- MACEDO, Márcio. *Abdias do nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. 284 p. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH/USP. São Paulo, 2005.
- MOURA, Clóvis. Organizações negras. In: SINGER, P.; BRAND, V. (Org.). *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1985.
- RATTS, Alex; RIOS, Flavia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro/Summus, 2010.
- ROLAND, Edna. Movimento de mulheres negras brasileiras. In: GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. *Tirando a máscara*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ROSSI, Luís Gustavo. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. Campinas: Ed. Unicamp e Annablume, 2008.
- _____. *O intelectual "feiticeiro": Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. 228 p. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia). Campinas, UNICAMP, 2011.
- SAINTENY, Guillaume. Logiques D'Engagement et logiques de Retribution au sein de L'écologisme Français. *Chiers internationaux de Sociologie*, Presses Universitaires de France, V. CVI, p. 175-200, 1999.

- SANTOS, José Francisco. *Movimento afro-brasileiro pró-libertação de Angola (Mabla)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, São Paulo, 2010.
- SANTOS, Thereza. *Malunga Thereza Santos*. São Carlos: EDUFscar, 2008.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 264, 2004.
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *O Griot e as muralhas*. Rio de Janeiro, Pallas, 2006.
- SILVA, Joana. *Centro de cultura e arte negra*. São Paulo: Selo Negro/Summus, 2012a.
- SILVA, Mario. Fazer História; fazer sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964). *Lua Nova*, São Paulo, n. 85, 2012b.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Homenagem a Eduardo de Oliveira Oliveira*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 58-68, 1981.
- VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978. 204 p.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Inventando à vida: a presença de Mário Lago. In: FERREIRA, J.; REIS, D. A. (Org.). *A formação das tradições*. Coleção: As esquerdas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 1. p.540-559.
- VIANA, Elizabeth. *Relações raciais, gênero e movimentos sociais: o pensamento de Lélia Gonzalez (1970 - 1990)*. 247 p. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

FONTES DOCUMENTAIS

- Cartas, projetos e documentos de Thereza Santos – Acervo NEAB/UEIM/UFscar.
- Documentos de Eduardo de Oliveira e Oliveira – Acervo NEAB/UEIM/UFscar.
- Jornal Bondinho*, 9-22 de dezembro de 1971.
- Jornal O Globo*, 26/06/1978.
- Jornal Versus*, janeiro a março de 1979 – As raízes de Thereza Santos.
- Folha de São Paulo*, 5 março de 1996.
- Registros Policiais – DEOPS/SP
- Revista Realidade*, ano de 1967.
- Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 211-276, junho 2010.
- Peça teatral *E... agora falamos nós* – Acervo Privado Vera Benedito.

ENTREVISTAS

Adomair O. Ogunbiyi – Entrevista concedida a Flavia Rios. Maranhão, Brasil, 2014.

Thereza Santos – Entrevista concedida a Fabio Nogueira de Oliveira. São Paulo, Brasil, 2006.

Recebido para publicação em 31/01/2014. Aceito para publicação em 12/03/2014.

