



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1293

É TAMBÉM FEMINISTA O CINEMA DE LÚCIA MURAT?

Jônatas Xavier de Souza
Doutorando em História pela UFPE/ Bolsista CNPq

Resumo: A cineasta carioca Lúcia Maria Murat Vasconcellos era uma menina quando os militares derrubaram o governo constitucional de João Goulart no Brasil, ela tinha apenas 15 anos. Leitora voraz de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Murat entrou para a Faculdade de Economia da UFRJ em 1967, lá conheceu seus grandes amigos de militância política, alguns deles assassinados pela ditadura militar. Em março de 1971 foi presa no Rio de Janeiro, sendo bastante torturada nos dois meses e meio em que esteve no DOI-Codi carioca, um acontecimento de “força eruptiva” que de modo direto ou indireto está presente no universo da sua produção cinematográfica, uma rede de narrativas autobiográficas que busco problematizar na chave teórica aberta por Michel Foucault quando discute “a escrita de si” como uma prática da liberdade constitutiva das “artes do viver”, das “estéticas da existência”. Nessa perspectiva, dialogo com os deslocamentos analíticos suscitados pela historiadora Margareth Rago quando explora os discursos autobiográficos de mulheres históricas, ex-militantes políticas contra a ditadura, a partir da linguagem que elas mantêm como prática da relação renovada de si para consigo e também para com o outro, na perspectiva ética que emerge das lutas feministas. Nesse domínio histórico, busco construir argumentos que apontem semelhanças e diferenças entre os modos de ação do sujeito Lúcia Murat e os discursos que permeiam o feminismo pós-estruturalista.

Palavras-chave: Lúcia Murat; Ditadura; Cinema; Escrita de Si; Feminismos.

Financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Lúcia Murat entre a história e o cinema

Irene (Irene Ravache) está ao telefone... O silêncio toma conta da cena... Ela nada fala e desliga o aparelho telefônico. Neste momento surge ao fundo da tela o espectro fantasmagórico de Ana (Simone Spoladore), sentado e com o olhar fixo em Irene, dá um trago e inicia a conversação:

- Então, valeu a pena? (Ana)
- Ana, faz uma força. Eu, Eduardo (Miguel Thiré), todo mundo precisa de você. (Irene)
- Não, nem você, nem o Eduardo precisa mais de mim. A minha

identidade se foi nessa história de revolução perdida. Tudo que eu me dediquei a criar, uma mulher forte, uma mulher intelectual, tudo isso foi embora. Os que se suicidaram tiveram uma lucidez enorme e todo mundo tem vergonha deles. Eles morreram por alguma coisa que valia a pena. Também não consigo me envolver por tudo isso que está aí. (Ana)

— Ana... Fica. (Irene)

— O que me pergunto é se vale a pena hoje. Você acha normal uma pessoa que estudou, leu, não ter trabalho, não ter objetivo, não ter cotidiano? (Ana)

— Nós precisamos de você viva. (Irene)

— Para quem se dispôs a saltar dos céus, o que eu faço da minha vida? (Ana)

— Fica... (Irene)

— Eu estou sobrevivendo a mim mesma. (Ana)

Ana morre! Irene e os amigos de 1968 velam o corpo do cadáver ao som de um *Réquiem*¹.

O quadro pintado nessas palavras faz parte das cenas finais do filme *A memória que me contam*, da cineasta Lúcia Murat. Nele a atriz Simone Spoladore representa Ana, uma personagem fictícia que faz alusão a ex-guerrilheira Vera Sílvia Magalhães, famosa por sua participação no sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969, uma das mais importantes ações urbanas da esquerda armada. Amiga íntima e de militância de Lúcia Murat, Vera Sílvia faleceu a 19 de dezembro de 2007, vítima de câncer, o filme é uma homenagem a sua história de vida.

Lançado em 2012, *A memória que me contam* marca o retorno de Lúcia Murat a temas de grande relevância em sua produção cultural: a ditadura, a guerrilha e a violência dos anos 1960-1970. A cineasta consolidou-se no cenário cinematográfico brasileiro com a realização de nove filmes de longa-metragem, dos quais quatro tem a ditadura militar como tema: *Que bom te ver viva*, (1989), *Quase dois irmãos* (2004), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012). Já os outros filmes, mesmo que de forma indireta, também se remetem a sua experiência do período de ditadura, são eles: *Doces poderes* (1996), *Brava gente brasileira* (2000), *Olhar estrangeiro* (2005), *Maré, nossa história de amor* (2007) e *A Nação que não*

¹ A *Missa de Requiem* ou *Réquiem*, também conhecida por *Missa para os mortos* ou *Missa dos mortos*, é uma missa celebrada em sufrágio da alma ou das almas de uma ou mais pessoas falecidas, usando uma forma particular de o Missal Romano. É com frequência, mas não necessariamente, comemorado no contexto de um funeral. Definições musicais da Missa de Réquiem são também chamadas de *Requiem*s, e o termo foi posteriormente aplicado a outras composições musicais associados à morte e luto, mesmo quando eles não têm relevância religiosa ou litúrgica. Ver: SCHÜLER, 2002.

esperou por Deus (2015). Esses nove filmes, somados a elementos da biografia da cineasta, são principais para fazer pensar o tema central da tese que estou desenvolvendo no interior do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE), cuja pretensão consiste em perceber o sujeito Lúcia Murat em diferentes “paisagens” da história política e cultural do Brasil e do Rio de Janeiro.

Conhecer a vida de Lúcia Murat a partir de suas memórias, narradas com poesia e muita emoção em sua produção cinematográfica, permite-me viver uma experiência intensa de encontro com a ditadura militar no Brasil. A “biografia”² dessa cineasta carioca não visa apenas contar as muitas histórias que fazem parte da sua vida, mas quer compô-la como um presente que se traz para o momento atual e que se deixa para o futuro.

Nesse texto, escolhi falar da Lúcia Murat cineasta e dar a conhecer especificidades da sua produção artística. Para tanto, traço dois caminhos de abordagem dos seus filmes: Por um lado, observo os usos, em suas criações, de uma prática ligada às “artes da existência”. Por outro lado, preocupa-me tecer argumentos que apontem para a criação de um imaginário ligado às questões femininas e ao feminismo pós-estruturalista.

O cinema como “arte do viver”

Lúcia Murat nasceu na cidade do Rio de Janeiro, a 29 de outubro de 1948, foi criada em Copacabana, vivendo o Rio nos seus melhores dias de *glamour* e expressão cultural. Na infância e adolescência, viveu a Bossa Nova e o Cinema Novo. Passou pela experiência de dois grandes momentos marcantes na história do Brasil do século XX, o chamado “anos dourados” (anos 1950), e outro, “anos de chumbo” (após 1968).

Em 1967 Lúcia Murat entrou para a Faculdade de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), experimentou o fragor das mobilizações contra o regime autoritário instalado no Brasil pós-1964 e a percepção de como se dava a disputa política clareou-se ainda mais com as discussões promovidos nos círculos

² Penso a “biografia” não como a trajetória de vida completa de um indivíduo, mas como a história de diversas temporalidades vista através das ações de um sujeito.

acadêmicos, chegou a ser vice-presidente do diretório estudantil e fez parte do comando da Dissidência Estudantil da Guanabara (DI-GB). (TELES, *et all.*, 2010).

A cineasta carioca foi uma das últimas pessoas do movimento estudantil a serem presas pela ditadura militar, os militares a viam como troféu. Ela caiu no dia 31 de março de 1971, exatamente sete anos depois da queda de Goulart. Sua entrada no DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) carioca alvoroçou os ânimos: “Eles abriram champanhe pra comemorar” (CENTENO, 2014, p. 361).

Nos “porões obscuros da ditadura”³ Lúcia foi bastante torturada, ficou horas seguidas no pau de arara, levou choques elétricos na língua e na vagina, jogaram-lhe baratas pelo corpo e sofreu tortura sexual. Na tortura, ela se viu excluída da relação de reciprocidade, experimentou a solidão e a humilhação política, que trata-se de uma humilhação não reparada como argumenta Pierre Ansart, essencialmente desigual e, com frequência, durável, “uma das experiências da impotência” (ANSART, 2005, p. 15).

Tempos depois, quando saio da prisão, Lúcia começou a se relacionar com pessoas ligadas ao cinema. Na sétima arte ela encontrou um “novo modo da ação política”, em que as armas são as imagens que se movimentam em função do tempo (DELEUZE, 2013), numa elaboração constante da memória.

O cinema se tornou parte da minha vida e me ajudou a sobreviver. Talvez pó isso não tenha vergonha dos paparazzi, da multidão ansiosa em torno das celebridades, das ridículas formalidades e do muito de *business* que é feito para que o circo continue girando. (Lúcia Murat *in* UMA LONGA VIAGEM – 00:19:10)

No fluxo de um exercício autobiográfico, Lúcia tende a enfatizar nos seus filmes detalhes domésticos e pessoais de sua vida privada, sendo na maioria das vezes histórias fragmentadas e irregulares, compostas por imagens de múltiplos papéis vividos. Pode-se citar aqui o filme *Uma longa viagem*: o estudo de caso, as memórias de viagens de Heitor Murat Vasconcellos pelo mundo nos anos 1970, dialogam com os acontecimentos históricos da época e com a experiência individual de sua irmã Lúcia Murat, no que ela relata de extremo e significativo no período,

³ A expressão *porões da ditadura* é utilizada por Carlos Fico (2012) para fazer referência aqueles setores que praticavam a tortura e o assassinato político, bastante cingidos aos DOIs (Destacamento de Operações e Informações) e aos DOPS (Departamentos de Ordem Política e Social).

mesmo que possa parecer atípico: a guerrilha contra a ditadura, a prisão, a tortura, a descrença religiosa e os conflitos familiares.

Não sem efeito, sua produção possui um sentido mais próximo do que Michel Foucault⁴ define como “práticas de si” - como constituição de uma existência bela - na medida em que explicitam o caráter moldável das identidades, do que de um projeto autobiográfico tido de antemão.

A chave aberta por Michel Foucault, quando discute conceitos e problematiza a constituição do indivíduo ético e “a arte da existência”, nos possibilita interpretar a produção artística de Lúcia Murat como uma escrita de *si*, um discurso autobiográfico em que o pessoal e o político são tratados de forma mesclados. O conceito de “artes da existência” é introduzido por Foucault quando trata do “uso dos prazeres”, ao estudar a experiência de subjetivação dos antigos gregos e romanos, os modos pelos quais eles investiram na produção e transmissão de sensibilidades, formaram intelectualmente seus jovens e exerceram a cidadania. É o que se poderia chamar de “artes do viver”. Nas palavras de Foucault:

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam em regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilos. (1984, p. 15)

Essas “artes do viver”, e aqui Margareth Rago me ajuda a observá-las, “consistem num trabalho político, ético, e estético sobre si mesmo, um elaborar da própria vida como obra de arte, uma construção subjetiva sofisticada” (RAGO, 2001, p. 22). No caso dos antigos, “eram constituídas por ‘técnicas de si’, como a meditação, a escrita de si, a dieta, os exercícios físicos e espirituais, a parrésia ou coragem da verdade, que envolviam o cuidado de si e do outro” (RAGO, 2013b, p. 43-44). Assim, podemos defini-las como práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político.

No quinto volume dos *Ditos e Escritos*, Foucault apreende a “escrita de si” como um “cuidado de si”⁵ e também como abertura para o outro, um trabalho sobre

⁴ Do universo conceitual de Michel Foucault utilizo, neste escrito, os volumes II e III da História da sexualidade (FOUCAULT, 1984, 1985), o livro sobre a hermenêutica do sujeito (2004) e o volume V da Coleção Ditos e Escritos (2012).

⁵ Vale lembrar que o cuidado de si na Antiguidade Ocidental estava longe do culto narcisista da contemporaneidade: cuidar-se é uma atitude – para consigo, para com o outro e para o mundo.

o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética, uma imagem do eu. Não obstante, Foucault mostra que a “escrita de si” é oposta ao ato de confessar, modo discursivo-coercitivo de relação com a verdade que se difunde desde o cristianismo e que se acentua na Idade Moderna (FOUCAULT, 2012, p. 144-146).

Com efeito, a escrita de si caracteriza-se como um trabalho de construção subjetivo na experiência da produção artística, por exemplo, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é verdadeiramente. Enfim, surge um movimento ativo de autoconstituição da subjetividade que parece uma “busca da liberdade” somente alcançada a partir da necessidade de se transmitir algo ao outro (RAGO, 2013a).

Nessa perspectiva, interessa-me aqui observar como o sujeito Lúcia Murat formula no cinema críticas político-culturais contundentes, sobretudo por problematizar esferas historicamente consideradas “femininas”, como a memória, a casa, o corpo, os afetos e a sexualidade. Pode-se fazer referência aqui ao filme *A Memória que me contam* (2012), quando Murat aborda a relação homossexual entre dois filhos de ex-militantes contra a ditadura, dando ênfase a misoginia e ao culto a virilidade, independentemente, consonante Paul Veyne (2008), de o parceiro dito passivo ser homem ou mulher. De modo mais enfático, em seu filme *Olhar estrangeiro* (2005), Murat coloca em nível de relevância prioritário as relações de poder que envolvem os sexos, problematizando a imagem que o cinema estrangeiro faz da mulher brasileira. A imagem do copo colocado no bumbum de uma mulher negra, por exemplo, alegoriza os clichês sobre a mulata brasileira que se avolumam pelo mundo, guardando em si um olhar crítico da cineasta ao discurso do patriarcado que constitui o corpo feminino como objeto sádico do prazer do macho.



Cuidar de si é uma ação política, tratava-se de unir pensamento e ação, fortalecer a relação consigo para agir no mundo como se deve (FOUCAULT, 2004).

Cena original do filme *Si tu vas à Rio tu meurs* (França, 1987, Philippe Clair) reproduzida por Lúcia Murat no filme *Olhar estrangeiro*, 2005 – 00:21:30 à 00:21:45.

Tais imagens (re)produzidas pelo cinema de Lúcia Murat se relacionam com críticas do feminismo pós-estruturalista, como a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas, os papéis historicamente atribuídos aos sexos, assim como uma dissolução da dicotomia entre o espaço público e privado (RAGO, 2014). Tratam-se, com efeito, de cenas e discursos inquietantes e disruptivos, que confrontam os enunciados firmados socialmente e promovem “linhas de fuga” para as políticas de subjetivação estabelecidas (DELEUZE e GUATARRI, 1995).

Atualmente, Lúcia Murat está produzindo o filme *Em três atos*, em que “trata de finitude e continuidade, velhice e juventude trabalhando com o corpo, através da dança contemporânea e com a palavra, em textos de Simone de Beauvoir”⁶. Com esse trabalho, a cineasta torna possível viver uma renovada relação com as concepções libertárias que marcaram as práticas feministas e que a fizeram questionar, ainda nos 1960, os papéis atribuídos as mulheres e a experiência de sociabilidade autoritária instalada no Brasil pós-1964. Com esse filme, ela se propõe a colocar novamente o pessoal e o político entrelaçados a partir da obra de arte.

Uma arte feminista?

Na esteira conceitual de Margareth Rago, que “considera os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória” (RAGO, 2013b, p. 28), encontro argumentos possíveis que podem configurar a produção cinematográfica elaborada por Lúcia Murat como um modo de pensar os feminismos e um modo de fazer feminista. Para tanto, destaco aqui o discurso vinculado a sexualidade feminina elaborado pela cineasta no seu primeiro filme de longa-metragem, o documentário *Que bom te ver viva*. A conotação ao sexo ganha centralidade já a partir da primeira

⁶ Informações retiradas da sinopse do filme em produção, intitulado até o momento de *Em três atos*, disponível em: <<http://taigafilmes.com/wp/pt/filmes-em-producao/>>. Acesso: 13 ago. 2015.

sequência do filme, quando a personagem de Irene Ravache – *alter ego* da diretora – faz referência a um tipo específico de tortura ensejado pelos militares no período da ditadura, qual seja: a tortura sexual.

Oi! O quê? Saiu um depoimento meu no jornal? Mas, eu não dei entrevista nenhuma. Ah! Eles devem ter tirado do “Brasil Nunca Mais”. Fala o quê heim? **Tortura sexual é?** Não, não... Então, isso aí foi da Comissão da Justiça e Paz. Sei lá! Ta, vou comprar o jornal. Ta, depois te ligo. Xau! (Irene Ravache *in* QUE BOM TE VER VIVA – 00:02:06) [grifo meu]

Em sequência, a personagem de Ravache se preocupa com a reação do seu suposto amante em saber que ela sofreu tortura sexual no período da ditadura.

Droga, ele não me telefonou. Eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver. Está simplesmente sem saber o que fazer... bobalhão, idiota. Acha que não vai mais conseguir *trepar* [transar] comigo porque com mártir não se trepa. É Nossa Senhora, Joana D’Arc. Quem é que trepa com Joana D’Arc? (Irene Ravache *in* QUE BOM TE VER VIVA – 00:07:21) [grifo meu]

Ao ouvir essa enunciação somos tentados, a primeira vista, pelas imagens imediatas e contraditórias da mulher assim construída, isto é, pelo contraste entre aquela personagem que gosta de *transar* e Nossa Senhora, pela oposição insolúvel entre o sexo e a mediadora de todas as graças, imaculada na concepção. “Essas imagens habitualmente nos conduzem à questão da repressão sexual judaico-cristã como algo interinamente fixado sob a orientação de São Paulo, de Santo Agostinho e de Santo Tomás” (CHAUÍ, 1984, p. 29).

Conforme Marilena Chauí (1984), na construção de Nossa Senhora há algo mais do que as formas visíveis e invisíveis da repressão sexual sobre as mulheres. Se focalizarmos menos as variações sócio-históricas dessa repressão e mais as raízes teológicas que a sustentam na elaboração judaico-cristã da sexualidade, talvez possamos nos acercar de uma ambiguidade originária que perpassa nosso próprio presente.

Em *Que Bom Te Ver Viva*, Lúcia Murat busca tencionar uma imagem de mulher passiva, vítima da violência masculina. E isso é representado a partir da personagem interpretada por Irene Ravache: uma mulher que ainda jovem foi torturada, estuprada e humilhada na prisão por homens. Em regra, a personagem de Ravache denuncia e recusa o papel de mulher passiva que a cultura falocêntrica lhe

atribui, sendo sempre ativa no seu discurso sexual: “*Eu gosto de trepar, por que não gostaria?*” A personagem deseja, faz alusão direta a práticas sexuais. Todavia, se coloca como submissa ao macho: “*Eu sou sua gueixa, lembra?*”. Na cena em que sensualiza junto ao espelho, imagem marcante de grande recepção na imprensa jornalística⁷, a personagem de Ravache termina sozinha, numa profunda solidão.

“Como analisam importantes filósofas feministas, a exemplo de Elisabeth Grosz [...] uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX. Nesse sentido, essa filósofa aponta, ao lado de Rosi Braidotti e de outras conceituadas teóricas feministas, para as inúmeras possibilidades de um ‘devir-mulher’, no sentido deleuziano, de um ‘devir-nômade’ que tornaria a vida mais leve e alegre de ser vivida” (GROSZ, 2002; BRAIDOTTI, 2000 *apud* RAGO, 2013b, p. 28-39).

Nessa perspectiva questiono: “É também feminista o cinema de Lúcia Murat?” Em que pese esta referência aos filmes dessa cineasta carioca, produzidos numa conjuntura marcada pela consolidação da subjetividade feminina em diversas áreas, é preciso notar que ela propôs designá-lo como uma “estética da existência”, pois ela o entende como um “lugar” que lhe trouxe a possibilidade de vida em um jogo complexo de sentimentos, traumas e relações afetivas. A ausência de referência ao feminismo na designação dos seus filmes não pode ser vista como um indício da ausência de contribuições feministas na sua arte. Embora possa não parecer a princípio, o cinema produzido por Lúcia Murat a partir dos anos 1980 está conectado às produções feministas da época, sendo, em boa parte, um dos desdobramentos da longa duração de vigência do feminismo deflagrado a partir da militância política engajada por mulheres a partir da ditadura militar no Brasil, que seja: a partir dos anos 1970.

Por fim, preciso deixar claro que, se eu retomo estas colocações, não é porque considero que o cinema produzido por Lúcia Murat esteja conformado a um estilo, nem que ele precisa ser classificado. Também não o vejo preso a este ou àquele tema. Ao contrário, me valho destas observações, primeiro, para indicar, uma vez mais, a relatividade da terminologia do feminismo na História. E para ressaltar

⁷ A imagem da cena do filme *Que bom te ver viva* (1989) em que a atriz Irene Ravache sensualiza junto ao espelho encontra-se em duas edições do Jornal O Globo, intituladas: *Na tela, uma lembrança amarga* - 29 out. 1989, p. 55; *Imagens em homenagem à mulher* - 8 mar. 1992, p. 43.

como este movimento marca uma diferença no processo de elaboração cultural no Brasil, estabelecido, especialmente, a partir da ação intensificada de mulheres na década de 1970. Desse modo, a arte de Lúcia Murat me ajuda a pensar o movimento feminista, assim como denota a filologia clássica, para além de parâmetros políticos e muito mais como uma rede de comunicações e intercâmbios caracterizada por uma dinâmica que relativiza as distinções entre práticas políticas e produções culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (orgs.). **Sobre a humilhação. Sentimentos, gestos, palavras.** Uberlândia (MG): EduFU, 2005, p.15-30.

BRAIDOTTI, R. **Sujeitos nômades.** Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; HEILBORN, Maria Luiza (org.). **Perspectivas Antropológicas da Mulher.** São Paulo: Zahar Editores, 1984, p.23-62.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia.** Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **A imagem-tempo.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013 - (Cinema 2) Título original: *L'image-temps* – Bibliografia.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** 5.ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.167-206.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade III: o uso cuidado de si.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Ética, sexualidade, política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, vol. V.

GROSZ, E. “Futuros feministas ou o futuro do pensamento”. **Labrys, estudos feministas**, n^{os} 1-2, jul.-dez. de 2002.

JORNAL O Globo, **Na tela, uma lembrança amarga**. Niterói (RJ): Domingo, 29 de outubro de 1989, p. 55.

_____, **Imagens em homenagem à mulher**. Niterói (RJ): Domingo, 8 de março de 1992, p. 43.

MURAT, Lúcia. Hormônio, radicalidade e felicidade. In: CENTENO, Ayrton. **Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964**. São Paulo: Geração Editorial, 2014, p. 359-384.

MURAT, Lúcia In: TELES, Janaina; RIDENTI, Marcelo; IOKOI, Zilda M. Grícoli (orgs.). **Intolerância e Resistência: Testemunhos da repressão política no Brasil (1964-1985)**. São Paulo, FFLCH/USP, 2010, p. 353-398.

RAGO, Luzia Margareth. **Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____ & MURGEL, Ana Carolina A. de T. (Orgs.). **Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte**. São Paulo: Intermeios, 2013a (Coleção Entregêneros).

_____. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013b.

_____. **Do Cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. 4ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

SCHÜLER, Arnaldo. **Dicionário enciclopédico de teologia**. Editora da ULBRA. 2002.

VEYNE, Paul. **Sexo e poder em Roma**. Prefácio de Lucien Jerphagnon; tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FONTES AUDIOVISUAIS

A NAÇÃO QUE NÃO ESPEROU POR DEUS. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2015. *Trailer* oficial, fotos e vídeos disponíveis em: <<http://www.anacaoquenaoesperou.com.br/index.html>>. Acesso: 16 ago. 2015.

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2012. Distribuição: Imovision, 2014, 1DVD (95 min), color. [Extras: *Making of* e Entrevistas]

BRAVA GENTE BRASILEIRA. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2000. Distribuição: CasaBlanca Filmes, 2009, 1DVD (103 min), color. [Extras: *Making Of – Trailer – Fotos – Prêmios e Participações – Ficha Técnica – Sinopse*]

DOCES PODERES. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1997. Distribuição: CasaBlanca Filmes, 2009, 1DVD (92 min), color. [Extras: *Making of* e Entrevistas]

MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2007. Distribuição: CasaBlanca Filmes, 2009, 1DVD (105 min), color. [Extras: *Making Of* (coreografia) – *Making Of* (filme) – Cenas deletadas – Ficha Técnica – Sinopse – *Trailer*]

OLHAR ESTRANGEIRO. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2000. Distribuição: Europa Filmes, 2005, 1DVD (70 min), color.

QUASE DOIS IRMÃOS. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2004. Distribuição: CasaBlanca Filmes, 2009, 1DVD (102 min), color. [Extras: *Making of – Trailer* – Fotos – Sinopse – Prêmios e Festivais – Ficha Técnica – Entrevistas com Diretores e Atores]

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989. Distribuição: Casablanca Filmes, 2009, 1DVD (98 min), color. [Extras: *Making of – 20 anos depois* (23 min) – *Trailer* – Fotos – Sinopse – Prêmios e Participações – Ficha técnica – Documentário: *Passeata dos Cem Mil* (11 min)]

UMA LONGA VIAGEM. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2011. Distribuição: Copacabana Filmes e Produções, 2013, 1DVD (95 min), color. [Extras: *Trailer – Making of*]