

FILHOS DE MEDEIA

CHILDREN OF MEDEA

Martha de Mello Ribeiro

Universidade Federal Fluminense

Resumo: O ensaio argumenta sobre o modo como nossa civilização representa o filicídio cometido por Medeia, tanto em relação à idealização materna, quanto à partilha de um espaço político. Propõe-se analisar o que foi silenciado ao se atribuir à ambiguidade materna um estado escandaloso de exceção. Encenar a negatividade materna como um escândalo é eliminar, do campo simbólico, o real da potência destrutiva feminina. Além disso, a dobra do escândalo no espaço público mascara a Lei patriarcal que impôs, como realidade, a idealização virtuosa da maternidade, atribuindo aos corpos das mulheres um papel funcional: cuidar e servir. Em continuidade, buscou-se desenvolver a ideia de um agrupamento político e estético para a imagem “filhos de Medeia”, visualizando tal perspectiva na encenação do texto homônimo: “Filhos de Medeia”.

Palavras-chave: Feminismo; Autoficção; Palavra muda

Abstract: The essay discusses how our civilization represents the filicide committed by Medea, both in relation to the idealization of motherhood and the sharing of political space. It aims to analyze what has been silenced by attributing to maternal ambiguity a scandalous state of exception. To stage maternal negativity as scandal is to remove from the symbolic field the reality of feminine destructive power. Moreover, the folding of scandal within the public sphere conceals the patriarchal Law that has imposed, as reality, the virtuous idealization of motherhood, assigning women’s bodies a functional role: to care and to serve. In continuation, the essay seeks to develop the idea of a political and aesthetic collective centered around the image of the “Children of Medea,” envisioning this perspective through the staging of the homonymous text: *Children of Medea*.

Keywords: Feminism; Autofiction; Mute word

Recebido em: 18/05/2025

Aceito em: 06/08/2025

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-un 2026

Aproxima-se o dia em que a mulher será reverenciada e uma injuriosa reputação já não pesará sobre ela. (Eurípedes, Medeia)

Impressiona como ultimamente tem se multiplicado experimentos cênicos, dramaturgias e artigos científicos que propõe revisitar o mito Medeia. São perspectivas e visões diversas sobre essa personagem que, como sabemos, cometeu filicídio, e diversos outros assassinatos, traçando para si mesma um plano de fuga para escapar de uma previsível sentença civilizatória: seu banimento e morte. Mesmo diante de tanta diversidade de estilos, linguagens e formas é possível observar uma linha que une essas perspectivas contemporâneas sobre o mito, a defesa, ainda que titubeante, da mulher Medeia. Como argumento de defesa, observo dois modos majoritários na dramaturgia contemporânea: ou se muda a resposta da personagem à traição de Jasão, escapando do enfrentamento social e filosófico do infanticídio, como por exemplo em *Mata teu pai*, de Grace Passô, ou vislumbrando na personagem uma possível gênese feminista, de resistência à dominação e à violência masculinas, com a intensificação de seu sofrimento de mãe, como por exemplo no filme *Medeia por Consuelo de Castro*, protagonizado pela atriz Bete Coelho. Ambas as saídas afastam essas novas narrativas e reescrituras do beco sem saída apresentado pelo tragedista Eurípedes que, sem ter uma resposta definitiva ao mito, abandona, como escritor, Medeia; e com um artifício dramático, chamado *Deus Ex Machina*, deixa ela ir embora na carruagem de fogo do deus Hélio, sem maiores explicações quanto ao seu destino. Assim, permanece em aberto o enigma da mãe que matou seus filhos e foi salva pelo deus Sol.

Talvez fosse justo dizer que Eurípedes abre o jogo, talvez cedo demais, para a ambiguidade materna, e pela dificuldade de seu manejo ele interrompe o debate com um artifício de dramaturgia (muito criticado posteriormente por Aristóteles), preferindo ficar com a ilusão mágica a dar uma resolução dramática ao mito. Ao retirar Medeia do mundo, ele suspende a simbolização da negatividade materna e afirma a impossibilidade de compreensão do filicídio numa sociedade patriarcal. Com a ilusão mágica o tragedista conclui a abjeção de Medeia. Com a forclusão de Medeia, prospera a imagem da mãe idealizada, amorosa e cuidadora, eliminando do campo simbólico o reconhecimento da raiva e do desejo de separação da mãe, isto é, sua potência destrutiva. Os

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

desdobramentos do apagamento dessa ambivalência trazem consequências importantes para a imagem do feminino, colando ao corpo da mulher a marca “natural” do cuidado e proteção. A primeira consequência da forclusão da negatividade materna é uma esperada submissão da mulher à lei do Pai e às exigências de uma maternidade compulsória. Em nossa análise, ao destruir com o filicídio a linhagem paterna, Medeia faz uma escolha política²²: não ser reduzida às leis do patriarcado, de interdição das mulheres ao espaço político. A personagem não é psicótica ou irracional, ao contrário, nos interessa pensar a transgressão de Medeia, sua raiva e recusa em ser reduzida a uma imagem idealizada e funcional da mulher.

O horror e o escândalo provocados pelo ato transgressor da personagem revelam as engrenagens da dominação masculina na estrutura simbólica dos afetos. O escândalo desvela, ao mesmo tempo, um fragmento de real que escapou às opiniões dominantes – a ambiguidade materna –, e o semblante desse real impensável, que passa a atuar como uma escandalosa exceção. De modo a não permitir que a ambiguidade materna fosse simbolizada em nossa cultura, Medeia precisou ser banida do mundo, como uma exceção, para assim prosperar a narrativa de uma maternidade idealizada – “um saber alienado na objetividade intimidante de um real imperativo” (BADIOU, 2017, p. 15). Forcluir Medeia é apagar o inassimilável do feminino para uma civilização patriarcal, sua potência destrutiva do regime patriarcal: na recusa radical de submissão a uma ideia de maternidade e à banalização do descarte social e político da mulher. Além disso, forcluir Medeia é o meio para o triunfo do mito romântico da mãe amorosa, consolidando essa imagem como a natureza da maternidade e do feminino. No entanto, como sabemos, a forclusão da negatividade materna do campo simbólico faz Medeia retornar como um sintoma em nossa civilização.

No mito contado por Eurípedes, percebe-se a gênese da dominação masculina sobre nossos corpos e sexualidade. Se Eurípedes não deixa fora do discurso, e da cena, a duplicidade da figura materna, ele também não a afirma enquanto potência política do feminino, ao contrário, isso é o que precisa ser excluído simbolicamente, em abjeto para prosperar a ideia da mulher amorosa, alienada do espaço político. O escritor enfraquece a personagem, ora a enchendo de culpa e remorso antecipado, ora dando contornos de

²² Cf. RIBEIRO, Martha de Mello (2021). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8667109>. Acesso em: 21 abr. 2026.

insanidade às suas ações, conferindo ao seu gesto um sentido sacrificial. O que chama a atenção é o fato de que o escritor não a realiza como uma heroína trágica; Medeia não irá morrer. Afirmar a negatividade materna seria um mecanismo de difícil representação dramática e assimilação simbólica para a formação de uma sociedade patriarcal, onde as heroínas trágicas precisam acima de tudo cuidar e morrer por sua missão e lealdade amorosa (como Antígona). Medeia age para a destruição política do patriarcado e de suas engrenagens de dominação, ela destrói o futuro de uma linhagem patriarcal ao matar os filhos de Jasão. Matá-la ou fazê-la cometer suicídio a transformaria em uma heroína trágica, e não é isso que o tragedista deseja. Medeia precisa ser marcada como uma exceção para ficar na história como um abjeto.

O apagamento da ambiguidade materna do campo simbólico, não é ingênua e nem casual, é um princípio que, ousado dizer, estrutura a engrenagem de dominação da mulher. A mulher Medeia tratada como uma escandalosa exceção se torna a oportunidade para submeter todas as mulheres a um “real” feminino idealizado. Nas atualizações e adaptações do mito já não se recorre ao deus Hélio para dar um ponto final na ação e sustentar o mito da mulher abjeta. Mas essas reescrituras também não alcançam a potência política da ambiguidade materna. Seja na conversão de Medeia em bode expiatório do patriarcado, exacerbando seu sofrimento em chave sacrificial, ou corroborando com a alienação da personagem quanto ao saber de sua transgressão, a desviando do filicídio. Não se enfrenta o filicídio como uma escolha política; ao contrário, persiste a ideia de que se trata de um ato impensável – uma escandalosa exceção. A ambiguidade materna, em sua força política transformadora, permanece interdita. O que se vê nas encenações são sintomas que retornam dessa forclusão: personagens loucas, psicóticas, vingativas, irracionais, depressivas. Pobres figuras desconectadas da noção idealizada e patriarcal do que seria “ser mãe de verdade”.

A forclusão da ambiguidade materna nos faz escapar da tragédia que estrutura a escolha política de Medeia – decidir matar seus filhos –, de insubmissão à Lei, e permanecemos assim no plano dramático, na trama dos sintomas que retornam. A consequência, no plano da cena, se dá na flagrante abjeção à ambivalência materna com : 1) sustentação do imediato sensível, operado por sentimentos estruturados por opiniões dominantes; 2) interdito da potência destrutiva materna desafiadora da ordem patriarcal (Lei do pai); 3) alienação feminina na estrutura simbólica de idealização materna. Tal

diagnóstico, nos leva a seguinte hipótese: que há uma conexão entre essa profusão de dramaturgias e releituras sobre o mito, orientadas por uma perspectiva de salvamento ou redenção da mulher Medeia, com a explosão de cenas autoficcionais que retomam o mito. Ao afirmar que o desejo por uma intimidade compartilhada tem lançado artistas a propor histórias encenadas de si mesmo, abrindo o debate para reflexões éticas que ultrapassam o interesse estético formal²³, ressalto que esse aparente desinteresse nas grandes narrativas ficcionais canônicas não impede que se extraia dessas narrativas personagens que possam, de alguma maneira, receber nossos fantasmas íntimos. Nos parece que as cenas autoficcionais, destacadamente do eixo Rio-São Paulo, buscam entrelaçar fragmentos dramátúrgicos, ou personagens, ou enredos da história do teatro ocidental, com memórias, documentos íntimos/familiares para promover invenções de si, ou relatos “autorizados” sobre si, sem abrir muito espaço para um debate público sobre as perspectivas.

O lado interessante das tentativas de retomada do mito Medeia, com arranjos e alianças entre histórias pessoais, sentimentos íntimos, numa perspectiva de revisão feminina para o filicídio, perpassa pelo desejo de instalar uma investigação sobre o real, entrelaçando a história de dominação masculina sobre nossos corpos com a escritura do mito. Essas reescrituras buscam uma resposta para o “impensável” ato de Medeia, sem muitas vezes se dar conta que continuam negando a ambiguidade materna no campo da representação, e com isso seu poder de destruição da Lei. Na maioria das vezes, reforçam a leitura da personagem como uma exceção escandalosa ao real da maternidade, reencenando mais uma vez a negatividade materna como exceção. Representar o filicídio como um sentimento impulsivo e reativo, reafirma Medeia como abjeto ou bode expiatório. Em outras palavras, grande parte das reescrituras contemporâneas do mito, inventadas em maior ou menor grau, traz uma Medeia fraturada que luta para negar sua ambiguidade, assombrada por nossos fantasmas íntimos.

Neste momento me interrogo: é realmente possível inscrever uma “fala livre” com a autoficção? Penso que se não estivermos dispostos a uma reflexão crítica sobre o modo como legitimamos o real, não reconhecendo nessa reflexão nossa ambiguidade – ferir ou

²³ RIBEIRO, Martha de Mello (2023). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41744>. Acesso em: 21 abr. 2026.

cuidar – não estará ao nosso alcance um posicionamento ético, responsável, em face às nossas ações, continuaremos alienados em relação às nossas estratégias de mascaramento. Para Judith Butler, em diálogo com Adriana Cavarero (2007), a ética começa quando reconheço que o outro pode me ferir – e que eu posso feri-lo. A ambiguidade não é algo para ser superado, é a base da ética, é a base de nossa condição humana, e do desejo de construir um mundo em comum (ARENDDT, 2008). Se, como esclarece Ticio Escobar: “hoje se tende a considerar o valor de uma obra mais por sua performatividade social, sua orientação em relação ao real e sua espessura narrativa e conceitual do que por suas qualidades técnicas ou composicionais” (2009, p. 92), podemos confirmar nossa suspeita de que a dramaturgia contemporânea, especialmente naquelas que entrelaçam aspectos ou fragmentos autoficcionais, tende a instalar uma investigação sobre o real, ativando uma dimensão política e afetiva para corpos historicamente invisibilizados e subjugados:

Contemporaneamente substituiu-se o “o que fazer?”, que responde a uma preocupação pela forma, pelo “como fazer?”, na virada ética de uma reflexão sobre os afetos, no empenho em dizer o irrepresentável real, fazendo dessa inconsistência e desse absoluto fracasso um novo jogo, um jogo de sedução com o impalpável real: o realismo sedutor. (Ribeiro, 2022, p.12,13)

Para continuarmos nossa reflexão sobre o “retorno” de Medeia na contemporaneidade, visando instalar uma investigação sobre o real, é importante advertir que não temos a pretensão de analisar comparativamente textos ou experimentos cênicos que abordaram o mito. Nossa intenção foi, desde o início, apresentar uma perspectiva sobre o mito, observando que a forclusão de Medeia e a representação do filicídio como estado de excessão foram fundamentais para o fortalecimento da ordem patriarcal. Sobre essa “onda Medeia”, observa-se nos experimentos cênicos a manutenção do *status quo* da idealização materna. Embora provoque certo incômodo, a maternidade ainda é sentida como lei “natural” do mundo. Para compreender a força política radical do mito, defendo que o problema não está no ato em si, mas no modo como nossa civilização vem há séculos representando o filicídio como uma exceção ao real, tanto em relação à disposição materna, quanto em seu esquecimento como gesto político, como desentendimento político. Perceber (e representar como consensual) a exposição pública (e política) da ambiguidade materna como um escândalo é eliminar do campo simbólico o real da potência destrutiva feminina. A dobra do escândalo no espaço público oculta a Lei

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

patriarcal que impôs como real a idealização virtuosa da maternidade, que fez das mulheres um objeto à margem do espaço público, naturalmente geradas para cuidar e servir. Propomos inverter os pólos, e analisar o que se tentou esconder com a transformação do filicídio em “escândalo”.

Do filicídio se extraiu, até o momento, o sentimento de culpa imputado às mulheres – afeto moral que todo regime de exclusão e normatividade se vale para subjugar, dividir e criar falsos consensos. Nada mais distante da formação de um espaço político de verdade do que o policiamento moral. A imputação da culpa às mulheres é a chave para o mundo patriarcal. Há algo mais a ser dito. Na peça de Eurípedes, os filhos de Medeia não possuem nome, são chamados de “as crianças”, o que isso pode trazer de revelador?²⁴ Não dar nome aos filhos de Medeia é não dar a eles uma identidade, é negar aos filhos de Medeia uma inscrição no mundo. Eurípedes não reconhece “as crianças” como cidadãos, eles servem para criar um consenso: forcluir a negatividade materna. Os filhos sem nome cumprem um papel específico dentro da tragédia, são personagens-função que servem à Lei civilizatória-patriarcal. Sua função narrativa é didática: o triunfo da civilização patriarcal e a ambiguidade materna não são conciliáveis. Mas é justamente nesse desentendimento radical (RANCIÈRE, 1996) que se abre um espaço político para a construção de um novo mundo em comum.

Ao pensar sobre essa não nomeação dos filhos de Medeia em Eurípedes, lanço como proposta um giro de perspectiva: dar a esse quase-nada discursivo o direito à complexidade, deslocando-os de meros personagens-função para fazê-los presença. Fora do mundo, essas presenças nos desafiam a olhar para um novo começo, a imaginar um recomeço. Um começo subterrâneo. São essas presenças, à margem do mundo, que podem fazer germinar um “contra-mundo de subjetividades”: “recomeçar não é nunca recomeçar alguma coisa. [...] não é o passado que nos empurra, mas precisamente o que nele não aconteceu” (TIQQUN, 2019). E seguindo com fragmentos do texto manifesto do coletivo francês Tiqqun, “Como fazer?": “[...] De repente surgiam, como nascidos de alguma região subterrânea da civilização, um contra-mundo de subjetividades que não queriam mais consumir, que não queriam mais produzir, que não queriam sequer ser subjetividades” (2019, s/p.). A proposta desse giro vem ao encontro de uma virada

²⁴ Recordar-se que na tradição mitográfica posterior, os filhos de Medeia recebem os seguintes nomes: Mermero e Feres.

dramatúrgica, principalmente, em experimentos autoficcionais, que reposicionam personagens trágicas e canônicas com perspectivas, ou visões de mundo periféricas, ou que respondam a uma virada de compromisso da cena em face ao mundo, em face ao imperativo de um “real” intimidante.

Filhos de Medeia passa a ser entendido aqui como um conjunto, um agrupamento singular feito de alianças entre corpos não normativos, corpos de mulheres, periféricos, corpos negros, queer: presenças que nos ensinam que o que se vê, se vê a partir de certa ordenação, posição ou distribuição de lugares. Presenças que estão aptas para organizar um espaço político subterrâneo, para dar voz à palavra muda. A palavra muda, assim conceituada por Rancière (1996), é a fala que não é reconhecida como legítima pelo sistema, é a fala não ouvida, fala sem sentido. E segundo o filósofo: “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, [...], faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). A palavra muda é o grito inaudível dos que foram subtraídos do espaço público/político, aqueles que o sistema não reconhece para a partilha do sensível, aqueles que o sistema de representação jogou para os porões e depois para dentro das redes sociais, retirando-os do espaço público, ora aprisionando-os em cadeias, hospitais psiquiátricos, ora absorvendo suas identidades no espaço social das mídias digitais. Mas a palavra muda é também o ponto de reconfiguração do mundo, a fala que vem quebrar com a ordem estabelecida.

A peça “Filhos de Medeia”, que assisti em 2019 no Mezanino do Sesc Copacabana, dirigida por Marco André Nunes, e texto de Carolina Lavigne, me parece conectar-se com o que estamos trabalhando a partir de Medeia e de seus filhos não nomeados. Me aproximo do experimento cênico que sugere, em seu título, uma ironia com o famoso mito da lendária Medeia que matou seus filhos. O espetáculo não se trata, absolutamente, de dar voz aos mortos como estratégia dramatúrgica e cênica para atualização do mito. E tampouco se reduz a um jogo retórico, próprio ao que se qualificava como uma peça de “tese”, ou, numa nomenclatura mais atual, palestra-performance. O que gostaríamos de destacar neste experimento é a mudança de perspectiva deflagrada na cena, que belamente dá as costas ao que se consolidou sobre o mito Medeia e sobre o filicídio, para nos apresentar uma outra história. Jovens atores lêem passagens da tragédia de Eurípides ao vivo, mas não as reproduzem, a proposta será um ação subterrânea contra as

ausências provocadas neles, contra a tirania de invisibilidade imposta aos seus corpos, e se agrupam como filhos de Medeia, os abortados do capitalismo imperial.

A peça evoca um estado desinteressado pelas grandes coisas, uma clandestinidade consciente que nega radicalmente o sentido da fábula original, potencializando objetos cotidianos, uma dança, pequenas histórias íntimas, autoficcionais, anônimas. Tudo se passa num espaço fechado, que sugere um depósito abandonado invadido por jovens artistas, que querem organizar uma banda de rock. Se a ocupação ainda é “teatral”, fabricada, tal fato não lhe tira o mérito de ser impulsionada pelo mal-estar de seus criadores diante de uma ideia de mundo que não lhes serve mais. A peça ocupou o SESC Copacabana, um aparelho que responde a um sistema de arte, com elevado grau de representatividade. Não se trata de uma intervenção num espaço público – o que poderia expandir o experimento para além da ficção, atingindo outros resultados. Há ainda um controle do próprio experimento, um controle sobre o risco que poderia se radicalizar caso fosse uma ocupação de verdade – uma ocupação é sempre um chamado para o combate, um levante ao poder instituído (TIQQUN, 2019). Numa das melhores cenas da peça, o ator Kelson Succi, diz:

Kelson: Como vocês chegaram aqui? Uber? Metro? Trem? Táxi? Moto-taxi? Ônibus? 311? A pé? Ou vieram de navio e desembarcaram no forte da praia de Copacabana? (Silêncio) O que te atravessou pra chegar até aqui? Meu nome é Kelson Succi, eu sou artista. Succi vem de Gucci. O “S” vem de Silva. Eu me autobatizei. Batizei a minha mãe e o meu irmão. Já o meu pai... Prefiro não falar sobre o meu pai. Eu vim do complexo do Alemão. [...] 2010 eu embranquecido tentando fazer parte da galera, que se foda a galera! Cheguei via fuzil. Fuzil que um policial botou na minha cara. [...] Eu cheguei aqui por causa de um amor. Um amor italiano. Um amor que veio de navio. Um amor mexeu com a minha libido e expôs o meu sexo. [...] Eu quero falar sobre mim.²⁵

Kelson Succi é um jovem ator negro do Complexo do Alemão. Ele me lembra Artaud quando diz: “eu me autobatizei”; “prefiro não falar sobre o meu pai”. O ator/filho de Medeia se autobatiza Kelson e afirma sua existência política e estética contra uma sociedade normativa que institucionalizou a desumanização de seu corpo, criminalizando sua vida: “que se foda a galera!”, diz Kelson. A peça nos faz pensar que algo está acontecendo nos subterrâneos. Partilhamos uma atmosfera de guerra, preenchida com palavras mudas que reivindicam ser ouvidas, espelhando o que acontece a todo momento do lado de fora

²⁵ Trecho do espetáculo “Filhos de Medeia”, escrito por Carolina Lavigne. Inédito, 2019.

daquele depósito imaginado. É dos subterrâneos que falam os filhos de Medeia: É necessário ocupar o asfalto, as ruas, o centro das cidades:

Rei: Enquanto eles fazem escândalos dos seus prédios nós estamos em cima do asfalto, sob pedras portuguesas.

Sem líder.

Sem gente obediente.

Sem abandono

[...]

Clarisse: Bárbaros são aqueles que não falam o nosso idioma. Nosso. De quem? O dos gregos, que desde o início se entenderam como aqueles que se entendem entre si. Entendeu? Quem não fala grego, fala um blá blá blá, um bar bar bárbaros. Alguém aqui fala grego? Os bárbaros: os de outra língua. Os incompreendidos, os que são barbarizados: o outro, o estranho, o fácil de esquecer, o fácil de excluir, o fácil de matar, os deslocados do poder.²⁶

Eurípedes quis nos convencer que os filhos de Medeia deixaram de existir em razão de *uma* maternidade trágica, e os apresenta como personagens-função, mas sua existência nunca foi possível para o regime patriarcal. Sem nome, esses personagens têm como função fazer cumprir a forclusão de Medeia do campo simbólico, fazer cair no esquecimento que a ambiguidade materna, com sua potência destrutiva, ameaça a continuidade desta civilização estruturada pela dominação masculina. O filicídio sustenta o poder masculino e legítima como verdade a Lei patriarcal que rege os corpos femininos. O mito Medeia usa a transgressão feminina como justificativa para dar consenso à lei patriarcal e ao “natural” estado de submissão da mulher. O giro de perspectiva que propomos, ao fazer dos filhos de Medeia um agrupamento, um conjunto de sujeitos secularmente subjugados, é perceber a complexidade do mito, para além da materialidade do ato, observando em sua totalidade o processo de aniquilação deflagrado quando nos submetemos ao conceito de real tal como ele funciona no regime patriarcal.

Continua-se a mascarar o real com filhos não nomeáveis, empurrando para os subterrâneos o que não se quer ver do real. Mas é de lá, dos subterrâneos, que se recomeça, precisamente no ponto ausente, foracluído, do que não se permitiu acontecer.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

²⁶ Trecho do espetáculo “Filhos de Medeia”, escrito por Carolina Lavigne. Inédito, 2019.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

CAVARERO, Adriana e BUTLER, Judith. Condição humana contra “natureza”. Ponto de Vista Rev. Estud. Fem. 15 (3) Dez 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/qYsqw6cTRGnW4BvFdkzmDkP/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. Valencia: IVAM – Institut Valencià d’Art, 2009.

LAVIGNE, Carolina. **Filhos de Medeia**. 2019. [não publicado]

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Martha de Mello. **Realismo sedutor: O corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec, 2022.

RIBEIRO, Martha de Mello. *A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH)*. **Pitágoras 500**, São Paulo, v. 11, n. 2, 2021. (Seção Temática). DOI: 10.20396/pita.v11i2.8667109. Acesso em: 21 de abril de 2026.

RIBEIRO, Martha de Mello. *Interromper o espetáculo: o gesto político e estético das emoções*. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes** da EBA/UFMG, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 49–72, 2023. DOI: 10.35699/2237-5864.2023.41744. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41744>. Acesso em: 21 de abril de 2026.

TIQQUN. **Como fazer?** Contribuição para a Guerra em Curso. São Paulo: N-1 Edições, 2019. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/como-fazer-como-desertar-tiqqun.pdf>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.