


MEMÓRIAS DE UMA PALHAÇA QUE OUSOU RIR

MEMOIRS OF A CLOWN WHO DARED TO LAUGH

Joana Marques Barbosa

 <https://orcid.org/0009-0006-8827-9422>

 doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8027

Memórias de uma Palhaça que Ousou Rir

Resumo: Este artigo autobiográfico analisa a trajetória de uma palhaça-mãe-pesquisadora, mergulhando nos desafios interseccionais da palhaçaria feminina no Brasil. Através de três episódios marcantes - assédio durante uma intervenção (2006), agressão misógina vindo da plateia durante uma apresentação (2024) e comparações em duplas de palhaçaria (2025) - revela como o corpo cômico feminino negocia constantemente com estereótipos de gênero, maternidade e violência estrutural. Utilizando referências teóricas feministas (hooks, Iaconelli, Crenshaw) e dados sobre feminicídio (FBSP, 2023), demonstra que a palhaçaria, território historicamente masculino, impõe às mulheres uma dupla jornada: a exigência artística e a cobrança social. A narrativa expõe desde a objetificação do corpo em cena até a solidão da maternidade artística, passando pela invisibilização acadêmica de pesquisadoras-mães. O estudo destaca a resistência pelo riso como ato político, propondo uma releitura do grotesco feminino como ferramenta de desestabilização do patriarcado. Por fim, celebra a potência transformadora da palhaçaria como linguagem de insurgência, capaz de revelar as assimetrias de gênero que persistem mesmo sob o nariz vermelho.

Palavras-chave: palhaçaria; palhaçaria feminina; maternidade na arte; interseccionalidade; resistência pelo riso; violência de gênero.

Memoirs of a Clown who Dared to Laugh

Abstract: This autobiographical article examines the journey of a clown-mother-researcher, addressing intersectional challenges in Brazilian female clowning. Through three key episodes - harassment during performance (2006), misogynistic audience aggression (2024), and comparisons in mixed-gender duos (2025) - it reveals how the female comic body negotiates gender stereotypes, motherhood, and structural violence. Drawing on feminist theories (hooks, Iaconelli, Crenshaw) and femicide data (FBSP, 2023), the study demonstrates that clowning, traditionally a male-dominated field, imposes on women a double burden: artistic excellence and social policing. The narrative exposes issues ranging from onstage objectification to the isolation of artistic motherhood and the academic invisibility of researcher-mothers. It frames laughter as political resistance, proposing a feminist reinterpretation of the grotesque as a tool to destabilize patriarchy. The analysis particularly highlights the paradox of the red nose - symbol of freedom yet insufficient protection against gender violence; the “spectral masculinity” of absent fathers in maternal narratives; and the embodied cost of triple shifts (artist-researcher-mother). Ultimately, it celebrates clowning as a language of insurgency that exposes gender asymmetries persisting even beneath the comic disguise.

Keywords: clown; clowning; female clowning; intersectionality; motherhood in arts; gender violence.



1 Introdução

Falar de palhaçaria é adentrar um território de multiplicidades, no qual convivem especialidades diversas. Há pessoas palhaças que atuam em hospitais, ruas, teatros, circos e em áreas de conflito e vulnerabilidade social - cada frente com suas particularidades, todas se alimentando umas das outras. Uma mesma pessoa artista pode, num só dia, usar um número clássico do circo tradicional em uma intervenção hospitalar e subir ao palco de um teatro num espetáculo com o nariz vermelho. Como diz minha dupla de palhaço e pai de minhas filhas, Paulo Candusso: “Há tantos caminhos quanto corações”. Essa frase sintetiza o cerne da arte do nariz vermelho: liberdade, multiplicidade, espontaneidade e a coragem de ser aquilo que se escolhe ser, mesmo que isso signifique tropeçar, fracassar e, nesse processo, fazer rir.

A palhaçaria não se resume a técnicas ou contextos de atuação, ela também se desdobra em dramaturgias plurais, moldadas por quem as cria. Em anos de trabalho nos palcos e na sala de aula, observei como as dramaturgias de palhaçaria feitas por homens podem diferir daquelas criadas por mulheres e como essa divisão se torna ainda mais complexa quando consideramos recortes raciais, de gênero, orientação sexual, classe social e idade. Essas nuances não apenas refletem identidades, mas também revelam como o riso é um fenômeno coletivo atravessado por relações de poder.

Neste ensaio, traço um mapa pessoal e político das adversidades que moldam o corpo cômico feminino, entrelaçando minhas experiências como palhaça-pesquisadora-mãe com as lutas de grupos historicamente excluídos. Através de relatos que vão desde assédios velados em cena até os desafios de conciliar ensaios, pesquisas acadêmicas e cuidados parentais, desvelo como o riso - quando performado por corpos marginalizados - carrega em si tanto a potência da subversão quanto o peso de estereótipos secularizados. Minha condição de mãe-artista em uma sociedade patriarcal revela as fissuras de um sistema que espera a palhaça sempre disponível para fazer rir, a pesquisadora produtiva sem cessar, e a mãe presente sem falhas; tripla exigência que nenhum corpo consegue sustentar sem custos. Ao cruzar esta vivência com as reflexões de bell hooks sobre opressão e o “Manifesto Antimaternalista” de Vera Iaconelli, proponho uma cartografia das contradições vividas pela mulher-palhaça-pesquisadora: entre os palcos e a escola dos próprios filhos, entre a escrita acadêmica e as noites em claro com bebês recém-nascidos, entre o nariz vermelho que liberta e os papéis sociais que aprisionam.

Nesta fronteira entre o íntimo e o coletivo, entre os cuidados que nos silenciam e o riso que nos liberta, este texto se move como testemunho e insurgência, pois se a palhaçaria é a arte de fracassar com graça, que meu fracasso em ser tudo para todos sirva de espelho para uma sociedade que ainda não aprendeu a rir de suas próprias contradições.



2 A palhaça

Ao narrar minha experiência como mulher palhaça branca, cisgênero, heterossexual e de classe média - mãe de duas crianças numa trajetória marcada por privilégios estruturais - reconheço que a minha trajetória como palhaça vem acompanhada por uma mochila invisível de vantagens sociais. Como bem aponta bell hooks, “nosso primeiro ato de libertação deve ser o reconhecimento honesto de como participamos de estruturas opressoras” (hooks, 2018). Neste sentido, meu envolvimento com a palhaçaria se constrói num lugar paradoxal no qual, de um lado, enfrento as barreiras de gênero inerentes ao universo cômico tradicionalmente masculino e, de outro, desfruto de acessos negados a palhaças negras, periféricas ou LGBTQIAP+.

É fundamental destacar que a palhaçaria praticada por pessoas que se reconhecem como mulheres constitui um universo plural, profundamente marcado por diferentes condições sociais. Como bem aponta Djamilia Ribeiro (2019), “a experiência feminina não pode ser universalizada, pois está sempre situada em marcadores específicos de raça, classe e sexualidade”. A categoria “mulher” comporta, assim, uma infinidade de possibilidades e vivências distintas.

Neste contexto, o conceito de interseccionalidade, formulado por Kimberlé Crenshaw, revela-se fundamental, pois demonstra como fatores diversos de opressão (como racismo, sexismo e classismo) se correlacionam criando formas específicas de marginalização. Assim é possível compreender como as opressões se recombinaem criando experiências únicas. O cruzamento dessas formas de discriminação gera, de fato, um sistema de opressão particularmente complexo. Enquanto eu, mulher branca, luto contra o estereótipo da “palhaça graciosa” - o que Iaconelli denuncia como “a armadilha da delicadeza compulsória feminina” (Iaconelli, 2021), outras colegas enfrentam a invisibilização dupla: por serem mulheres e negras, ou mulheres e trans, ou mulheres e vulnerabilizadas financeiramente. O riso feminino parece trazer consigo marcas dos lugares em que habitamos.

Minha condição de mãe-artista revela outra camada de interseccionalidade: a cobrança por uma disponibilidade constante e incompatível com os cuidados parentais. Meu corpo é repetidamente demandado por um tríplice de cobranças: como palhaça, deveria estar mais disponível para ensaios e apresentações; como mãe, “deveria estar em casa” cumprindo um ideal de cuidado que a sociedade me impõe; e como pesquisadora, sou constantemente cobrada (e autocobrada) por produtividade acadêmica. A necessidade de publicações de artigos, de presença em eventos e de cumprimento de prazos ignora minha rotina parental. Essa invisibilização do trabalho reprodutivo, que Angela Davis (2016) denuncia como “o alicerce oculto do capitalismo”, revelava-se mesmo que nas entrelinhas. Em muitos momentos me vejo como a profissional com pouca disponibilidade para ensaios, a que “prioriza os filhos”, a que precisa justificar ausências em eventos acadêmicos porque não é fácil arranjar com quem deixar as crianças. Enquanto colegas homens (pais, palhaços ou pesquisadores) são vistos como *comprometidos* por viajarem a trabalho, colecionarem currículos



lattes bem preenchidos, ou por dedicarem algumas horas diárias às suas crianças, eu facilmente passo por *mãe negligente* — paradoxo que bell hooks (2018) analisa como “a dupla régua moral que pune mulheres que ousam ocupar espaços públicos”.

Na academia, o cenário se repete desde que me tornei mãe em meio à minha pesquisa de mestrado. A exigência da escrita não dialogava com as noites em claro amamentando uma bebê recém-nascida e sendo uma mãe de primeira viagem. Como aponta Vera Iaconelli (2021, p. 54), “o mito do pesquisador desencarnado pressupõe um corpo sem filhos, sem fraldas, sem cansaço”. Meu papel de mulher palhaça, então, torna-se um símbolo de resistência cômica e de denúncia silenciosa. Minha trajetória acadêmica, ainda que cheia de desafios, me abastece e me aponta um caminho não tão óbvio e altamente transgressor: eu ocuparei esse lugar, mesmo que pareça impossível.

Meu corpo feminino (exausto) e materno ocupando a academia não é apenas uma presença, é um ato político. Minha estadia na pesquisa engrossa o coro silencioso que diz: “nós mulheres precisamos continuar ocupando esses espaços”. Nossos nomes - de pesquisadoras, artistas, mães acadêmicas - precisam ecoar com a mesma força e frequência que os nomes masculinos nos referenciais bibliográficos. Quantas vezes abri trabalhos científicos e encontrei linhas e mais linhas de citações a homens, enquanto as contribuições femininas eram ausências gritantes? Esta é nossa batalha cotidiana: sermos lembradas, citadas, referenciadas. Não como exceção, mas como parte fundamental da regra. Minha presença palhaça e minhas contribuições de pesquisadora são instrumentos desse mesmo combate - pelo direito de existirmos plenamente na memória acadêmica.

3 Palhaçaria e Misoginia: Corpos que Riem, Corpos que Resistem.

3.1 Episódio 1 - O Assédio sob o Nariz Vermelho (2006)

Minha trajetória como artista sempre me confrontou com a dualidade de ser primeiro mulher, depois palhaça. Um episódio emblemático ocorreu em 2006, durante uma intervenção artística no Centro Comunitário São Martinho (Zona Leste de São Paulo), onde atuava como estagiária de Psicologia, nessa época estava no quinto semestre da graduação. A instituição, que atendia majoritariamente homens em situação de rua, convidou-me para apresentações artísticas. Foi realizada uma intervenção cômica de duas horas com jogos cômicos e interações por mim e um colega palhaço.

Naquele dia eu usava um figurino composto por vestido xadrez com o comprimento de dois dedos acima dos meus joelhos, meias coloridas, botinas, maquiagem e nariz de palhaça. Tudo corria bem nos primeiros momentos da intervenção até que me dei conta que muitos olhares masculinos se voltavam para as minhas pernas. Os olhares se transformaram em palavras grosseiras, em constrangimento e por fim em assédio. Nada muito diferente do que milhares de mulheres



vivenciam desde o início da adolescência: corpos sendo invadidos e violentados por palavras, olhares, comentários, abusos e agressões. O paradoxo era cruel: meu nariz vermelho, símbolo de liberdade cômica, não me protegeu da violência de gênero. Busquei refúgio próximo ao colega masculino, reproduzindo inconscientemente a dinâmica de proteção patriarcal.

Posteriormente, já de volta em casa, meus primeiros pensamentos foram de culpa: “por que eu não coloquei meia-calça por baixo do vestido?”, “por que eu não escolhi um vestido mais longo?”, “por que eu deixei as pessoas me olharem dessa forma?”. Assim como muitas mulheres que sofrem violência, antes mesmo de perceber que estava sendo assediada, eu me culpei. Vivi o processo comum a tantas mulheres: a autculpabilização. Questionava meu figurino, meus gestos, minha presença cômica. A sociedade constituída a partir de pensamentos machistas gera esse impacto no modo como a mulher percebe a si mesma. Muitas vezes essa autopercepção passa pela sensação de culpa. Eu tinha medo de sofrer um (novo) assédio e de que o meu corpo fosse invadido fisicamente tanto quanto fora pelos olhares desejosos e indiscretos. O que deveria ser divertido, foi dolorido. O que era dor, com o tempo, virou trauma.

Naquela época, aos 23 anos de idade, eu era incapaz de perceber que a culpa que eu senti era apenas uma de tantas consequências do sistema patriarcal, composto por relações sociais nas quais prevalecem a dominação masculina. Ao longo do tempo fui tomando consciência do machismo e de suas cruéis consequências, sobretudo nas vidas das mulheres. Ainda assim, experiências traumáticas são capazes de gerar marcas que nos acompanham por muitos anos. Daquela experiência em diante eu nunca mais consegui usar um figurino curto ou justo quando estou de palhaça em cena. Mesmo estando certa de que com o nariz vermelho vivencio a minha versão mais livre e desimpedida ainda sinto o medo que senti naquela ocasião.

3.2 Episódio 2 - “Cadê o Pai?” (2024)

Desde 2019, circulo por diferentes cidades com o espetáculo solo de palhaçaria “Pia Mater-em busca de uma maternidade possível”, com direção de Rhena de Faria. O espetáculo retrata o dia a dia de uma mãe palhaça com sua bebê recém-nascida, mostrando as alegrias, o amor, mas também a solidão, o cansaço e a falta de tempo de uma mulher no período pós-parto. A peça desromantiza a maternidade e coloca a existência e os sentimentos de uma mãe no centro da discussão. A figura paterna não aparece, deixando em aberto se o pai é ausente, presente, se existe ou se nunca existiu. Essa escolha foi feita de forma consciente e decisiva pelo elenco e pela direção durante o processo criativo. O foco do espetáculo é a mãe: sua condição pós-parto, seus desejos, suas alegrias e sua solidão.

No dia 18 de maio de 2024, me preparava para entrar em cena no Teatro SESI de Marília, São Paulo. Momentos antes da peça começar, no camarim, vesti meu figurino, fiz minha maquiagem, arrepiei meus cabelos e me aqueci dançando religiosamente a mesma música usada no aquecimento



desde a estreia do espetáculo em 2019: “Ela Encanta”, da cantora Marina Peralta. Estava feliz, como sempre estou ao entrar em cena. Ao escutar o terceiro sinal, não podia imaginar o desafio e a dor que estavam por vir. Logo no início, cerca de dez minutos após o espetáculo começar, escutei uma voz masculina gritando em alto e bom som: “Cadê o pai? Cadê o pai?”. Confesso que fiquei confusa e intuí que aquela provocação não pararia por ali. Os gritos me pegaram de “calças curtas”, por isso segui o espetáculo sem dar ênfase ao acontecimento.

Ainda na parte inicial da peça, a palhaça (eu) vai até um microfone e faz perguntas para a pediatra de sua filha. As perguntas revelam os medos e o cansaço da mãe puérpera, que indaga: “Posso comer um pedacinho de chocolate?”, “Posso tomar um copinho de cerveja?”, “Algum dia eu vou voltar a dormir?”. Naquele momento, escutei a mesma voz masculina gritando alto. Dessa vez, não consegui entender o que dizia. Comecei a me sentir ameaçada.

Mais para o meio do espetáculo, como faço em todas as apresentações, desci para a plateia e perguntei se algum pai poderia me ajudar. Nesse momento, peço ajuda para que o pai segure minha neném por cinco minutos, para que eu possa ajeitar meu sutiá. Complemento o pedido dizendo que gostaria da ajuda de um pai que realmente entenda de bebês, e não dos “paizões das redes sociais”, que são muito presentes... mas só por lá mesmo. É comum me deparar com certo constrangimento masculino, sobretudo daqueles que estão com suas crianças e com sorrisos amarelados. Ao passo que também é comum observar a reação eufórica de mulheres que balançam a cabeça em gestos afirmativos.

Nesse momento, uso o humor para falar de um assunto recorrente em nosso país: a ausência da figura paterna. Um levantamento da Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (ARPEN) mostrou que, em 2022, mais de 164 mil crianças foram abandonadas por seus genitores ainda durante a gravidez das mães. O mesmo levantamento mostra que, em 2023, somente até o mês de julho, esse número já havia passado de 106 mil.

Andei em direção a um homem de meia-idade que, sentado com sua esposa e seu filho, levantava a mão demonstrando interesse em participar do jogo cênico. Ao me aproximar dele, percebi que me olhava de forma raivosa. Por milésimos de segundos, pensei que aquele poderia ser o dono dos gritos de agressão que havia recebido durante a primeira parte do espetáculo.

Quando cheguei bem perto dele, ele começou a gritar, dizendo que eu “deveria ter vergonha de estar fazendo essa peça, deveria ter vergonha de falar esse tipo de coisa”. E continuou: “Você, assim como essa aqui” - apontando para sua própria esposa - “não deveria fazer coisas vergonhosas como essas. Porque essa aqui” - apontando novamente para a esposa - “quando estava amamentando esse aqui” - indicando seu filho, uma criança de no máximo seis anos de idade - “pedia para tomar um copinho de cerveja. Isso é um absurdo! Cadê o pai nessa peça?”.

Parei. Senti medo. Senti pena de sua esposa, exposta àquela situação. Senti compaixão por aquela mulher. Pensei se ele me agrediria fisicamente. Pensei que ele estava muito alterado. O homem gritava. O homem gritava muito. Pensei rápido e me vesti de coragem. Respirei e lancei



uma piada para a plateia (que me olhava com acolhimento): “Engraçado, parece que estou ouvindo uma voz lá do aléééém, uma voz que quer falar alto, mas eu nem estou ouvindo... Que coisa, gente! Será que tem espíritos por aqui?”, disse eu. Brinquei que não ouvi, mas ouvi muito bem.

Voltei ao palco com muito medo, sempre olhando para a direção do assento onde aquele homem estava sentado. Ele poderia correr em minha direção a qualquer momento. Ele poderia me machucar. Ele já havia me machucado emocionalmente. Ninguém da equipe do teatro tirou aquele homem da plateia. Nenhum outro homem da equipe daquele teatro - equipe essa em sua totalidade masculina - achou que deveria tirá-lo de cena. Assim vivi uma cena clássica na trajetória de resistência feminina: o medo solitário diante da violência masculina. Os dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2023) confirmam essa realidade cotidiana: o Brasil registra um feminicídio a cada 6 horas e 43% desses crimes ocorrem em espaços públicos, exatamente como a agressão que sofri no palco.

Terminei o espetáculo com mãos trêmulas, mas com voz firme. Quando as luzes do palco se acenderam, pedi licença ao público para um desabafo necessário: “Houve aqui alguém extremamente agressivo comigo. Acreditou que me faria recuar, mas continuei. Porque nenhum homem deterá minha arte nem calará a voz de uma mulher-mãe que insiste em existir”. A plateia iluminada revelou o que os estudos de Segurança Pública já demonstram: em 68% dos casos de violência contra mulheres em eventos culturais, os agressores fogem antes de qualquer consequência (Observatório da Violência Contra a Mulher, 2022). Fiquei sabendo por alguém que estava na plateia que o homem havia desaparecido após minha piada sobre “espíritos” - ironia cruel, pois quando precisam assumir responsabilidades, eles realmente se tornam fantasmas.

O que deveria ser uma celebração artística transformou-se em mais um capítulo da misoginia brasileira.

3.3 Episódio 3 - Palhaçaria e Infância: O Peso Invisível das Comparações (2025)

Acabo de sair de uma visita à classe da minha filha Bella, de oito anos. Eu e meu marido, Paulo Candusso - também palhaço profissional - fomos convidados pela professora para falar sobre nossa profissão à turma do terceiro ano. Junto a outras mães e outros pais que apresentaram seus ofícios diversos (enfermeira, bombeiro, nutricionista), compartilhamos nosso ofício com as crianças.

A experiência foi profundamente tocante. As perguntas curiosas e os olhos brilhantes daqueles pequenos espectadores aqueciam minha alma artística. Mostramos nossos figurinos, explicamos como escolhemos nossos nomes de palhaço e palhaça e, ante os insistentes pedidos, realizamos uma breve aparição com nossos narizes vermelhos. Meu companheiro, como palhaço, encantou com sua habilidade em comédia física: tropeços calculados, trompadas hilárias na parede, gestos exagerados que arrancaram gargalhadas estridentes. Eu, como palhaça, optei por um registro



diferente: trocadilhos linguísticos, interações lúdicas e dancinhas graciosas que provocaram risos mais contidos, porém igualmente genuínos.

Ao nos despedirmos, já no corredor da escola, uma voz infantil me alcançou: “Ô mãe da Bella... Eu não achei graça do que você fez”. Sorri com naturalidade e respondi: “É mesmo? Mas a palhaçaria é assim mesmo - alguns dias nossas piadas funcionam, outros não. Tudo faz parte do jogo!”. Naquele momento, percebi ter alcançado uma rara maturidade cômica: a capacidade de receber críticas sem desvalorizar meu próprio trabalho. Porém, essa interação revela um padrão mais profundo na palhaçaria em duplas. É relativamente comum que, quando pessoas palhaças se apresentam em dupla, ocorram comparações vindas do público como: “Ah, achei seu parceiro mais engraçado” ou vinda da sua própria dupla “Ah, hoje você perdeu o timing cômico naquele momento”.

As duplas cômicas na palhaçaria fortalecem o trabalho coletivo e marcam parcerias que podem durar anos, décadas ou até uma vida. É um caminho natural para muitas pessoas que buscam se aperfeiçoar e trabalhar com o nariz vermelho. Essa longa convivência artística permite que a interação em cena vá além do jogo cômico e mergulhe nas profundezas das relações humanas. Como argumenta Olendzki:

Na relação da dupla de palhaços transparecem várias facetas positivas e negativas das relações humanas, compondo pequenos microcosmos e complementaridades que constroem o ser e o sentido de cada um, em uma unidade de relação e jogo à dois, que acaba por se tornar múltipla e universal (Olendzki, 2016, p. 38).

Assim, as contradições e nuances do dia a dia são não apenas representadas, mas vividas e amplificadas na relação cômica, ganhando uma dimensão universal. Quando se pensa em duplas clássicas na palhaçaria, é inevitável pensar na combinação das figuras “Branco e Augusto”, que, segundo Olendzki (2016, p. 34), surgiu no circo moderno europeu e se definiu a partir da dupla Foottit e Chocolat, em Paris, a partir de 1894. Nessa formação clássica, o primeiro atuava como um tipo “autoritário e despótico”, enquanto o segundo se apresentava como uma “figura estúpida, crédula e inapta” (Olendzki, 2016, p. 34), estabelecendo o dinamismo de poder que fundamenta a dupla.

A partir de experiências artísticas em dupla é bastante natural que a comparação apareça e parece se intensificar significativamente quando a dupla é formada por uma mulher e um homem. Presumo que esse fenômeno ocorra porque há sempre, mesmo que de forma invisível, um estado de opressão da mulher em relação ao homem. Essa dinâmica não é casual, pois reflete a histórica predominância masculina nos palcos. A exclusão histórica da mulher na palhaçaria é evidenciada por Viveiros de Castro (2020, p. 220), que registra: “diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero.”

A predominância de homens na palhaçaria profissional criou um padrão implícito de avaliação que frequentemente coloca as mulheres em desvantagem comparativa. Viveiros de Castro



(2020, p. 221) contextualiza historicamente o movimento, lembrando que o uso do nariz vermelho por mulheres é um fenômeno que se deu a partir da década de 1990. Como destaca Fuchs em sua pesquisa:

As narrativas históricas da arte da palhaçaria são fortemente marcadas por uma noção de sujeito universal masculino. Dessa maneira, o trabalho de mulheres cômicas geralmente é apresentado como uma exceção, algo contado paralelamente à história oficial, determinado por uma noção de rompimento com estruturas sociais vigentes (Fuchs, 2022, p. 48).

É crucial destacar como as regras sociais impostas às mulheres desde a infância criam barreiras invisíveis à expressão cômica. Enquanto aos meninos se permite - e até se incentiva - a desenvoltura barulhenta, as piadas e a exposição ao grotesco, às meninas são cobrados “bons modos” que as afastam do ridículo essencial à palhaçaria. Essa diferença de socialização pode explicar por que o território do cômico tende a se apresentar como espaço mais cômodo para os homens. É como se o corpo masculino recebesse uma licença social para o a paspalhice desde cedo, enquanto o feminino fosse disciplinado para as ações contidas. Dentro do caminho da palhaçaria, observo um fenômeno acontecer com alunas e colegas de profissão: do encontro com o nariz vermelho entram em contato com o histórico de educação repressiva que receberam, posteriormente buscam desconstruir padrões sociais que as impedem de ser ridículas para então acessarem a liberdade cômica em cena.

Essa visita escolar, aparentemente despreziosa, tornou-se metáfora perfeita de minha jornada: mesmo dividindo o mesmo espaço, homens e mulheres parecem carregar pesos diferentes. E se tem um ponto que a palhaçaria me ensina é que existem infinitas formas de fazer rir - e todas são válidas.

3 Considerações Finais

Ao longo deste artigo, minha trajetória como palhaça-mãe-pesquisadora revelou que o nariz vermelho se transforma em lente de aumento das estruturas patriarcais que regulam corpos femininos. Os três episódios aqui analisados – o assédio (2006), a agressão na plateia (2024) e as comparações em dupla (2025) – não são incidentes isolados, mas sintomas de um sistema que condiciona o acesso das mulheres ao riso. Minha experiência como mulher branca de classe média evidencia que nem todas as palhaças sofrem igualmente. O conceito de Crenshaw (1989) aplica-se aqui: ser lida primeiro como “mulher” e depois como “artista” varia conforme raça, classe e sexualidade.

Ao usar o humor para responder ao agressor (“vozes do além”), pratiquei uma transgressão cômica, desmontando opressões e revelando seu absurdo. Cada tropeço encenado, cada piada sobre maternidade real, cada crítica recebida de uma criança, foi ato de re-existência – um lembrete de que o palco também pode ser trincheira. Que este trabalho inspire outras mulheres, afinal, como aprendi com minha filha Bella: “[...] a gente pode ser o que a gente quiser!”



Referências

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2023. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 17, 2023. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/6b3e3a1b-3bd2-40f7-b280-7419c8eb3b39> . Acesso em: 05 jan. 2026.

BERGSON, H. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, v. 1989, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/> . Acesso em: 05 jan. 2026.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FUCHS, Ana Carolina Müller. *O Sorriso da Palhaça: Pedagogias do Riso e do Risível*. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

hooks, b. *O feminismo é para todo mundo: políticas ardorosas*. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

IACONELLI, V. *O Manifesto Antimaternalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Violência no Ambiente Cultural*. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2023.

OBSERVATÓRIO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER. *Relatório 2022*. Rio de Janeiro: Observatório da Violência contra a mulher, 2022.

OLENDZKI, L. C. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 33-52, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/43899/22492> . Acesso em: 05 jan. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, A. *O Elogio da Bobagem: palhaçaria feminina como atitude filosófica*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.



Biografia acadêmica

Joana Marques Barbosa - Universidade de São Paulo (USP)

Doutoranda no departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: joksb@hotmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Joana Marques Barbosa

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editores responsáveis

Rita Gusmão

Mariana Azevedo

Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação

Data de submissão: 30 maio 2025

Data de aprovação: 09 dez. 2025