



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Vais às palhaças? Não te esqueças do chiclete! Mastigando o riso a partir dos feminismos decoloniais

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum
Ana Fuchs
Maria Brígida de Miranda

Para citar este artigo:

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini; FUCHS, Ana; MIRANDA, Maria Brígida de. “Vais às palhaças? Não te esqueças do chiclete! Mastigando o riso a partir dos feminismos decoloniais”. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0202

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Vais às palhaças? Não te esqueças do chiclete! Mastigando o riso a partir dos feminismos decoloniais¹

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum²

Ana Fuchs³

Maria Brígida de Miranda⁴

Resumo

O artigo investiga a palhaçaria feita por mulheres no Brasil segundo perspectivas feministas decoloniais, considerando a comicidade como um conjunto de práticas geoculturais e sociais, situadas, inevitavelmente, em um contexto e atravessadas por relações de gênero, raça, classe e colonialidade. A pesquisa examina práticas de palhaças brasileiras desde a década de 1980, a partir de revisão bibliográfica crítica e análise de produções acadêmicas e artísticas, além de mapeamentos prévios, compreendendo-as como reativações críticas e inscrições performativas de matrizes palhacescas.

Palavras-chave: Palhaças. Artes cênicas. Feminismos. Decolonialismos. Máscara cômica.

Are you going to see the clowns? Don't forget the chewing gum! Chewing on laughter from decolonial feminisms

Abstract

This article investigates clowning performed by women in Brazil from decolonial feminist perspectives, considering comedy as a set of situated geocultural and social practices that are inevitably situated in a context and traversed by relations of gender, race, class, and coloniality. The research examines the practices of Brazilian female clowns since the 1980s, based on a critical bibliographic review, analysis of academic and artistic productions, and previous mappings, understanding them as critical reactivations and performative inscriptions of clowning matrices.

Keywords: Clown woman's. Scenic arts. Feminisms. Decolonialisms. Comic mask.

¿Vas a ver a las payasas? ¡No olvides el chicle! Masticando risas desde los feminismos descoloniales

Resumen

Este artículo investiga la payasearía realizada por mujeres en Brasil desde perspectivas feministas decoloniales, considerando la comedia como un conjunto de prácticas geoculturales y sociales situadas en un contexto y inevitablemente atravesadas por relaciones de género, raza, clase y colonialidad. La investigación examina las prácticas de las payasas brasileñas desde la década de 1980, basándose en una revisión bibliográfica crítica, el análisis de producciones académicas y artísticas, y mapeos previos, entendiéndolas como reactivaciones críticas e inscripciones performativas de matrizes de clown.

Palabras clave: Payasas. Artes escénicas. Feminismos. Decolonialidad. Máscara cómica.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual realizada por Isabel Scremin Silva. Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

² Pós-doutorado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pós-doutorado pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorado em Teatro pela UDESC. Mestrado em Artes Cênicas pela UFRN. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Marina (UFSM). Profa. Assistente na UFSM.  daiani.brum@ufsm.br

 <https://lattes.cnpq.br/6728284014151656>  <https://orcid.org/0000-0002-8914-6123>

³ Doutorado e Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela UFRGS. Profa. de teatro do Colégio de Aplicação da UFRGS.  anacarolinafuchs@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8778186318303429>  <https://orcid.org/0000-0001-8630-8812>

⁴ Pós-doutorado em Teatro pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutorado em Teatro pela La Trobe University, Austrália. Mestrado em Prática teatral pela University of Exeter, Inglaterra. Graduação – Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Profa. Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).  maria.miranda@udesc.br
 <http://lattes.cnpq.br/6580699080518678>  <https://orcid.org/0000-0002-0828-8585>



Introdução⁵

Alinhamo-nos às palhaças Generosa (Ana Fuchs) e Brum (Daiani Brum⁶) para escrever este texto, partindo da experiência cênica e da construção da comicidade que elas, por meio das autoras, desenvolvem há décadas. O próprio título, “Vais às palhaças? Não te esqueças do chiclete”, nos foi sugerido por elas e subverte criticamente a polêmica frase de Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (Nietzsche, 1917, p. 70)⁷. A troca de “chicote” por “chiclete” simboliza um gesto de apropriação e tensionamento da comicidade de matriz europeia, deslocando um (des)aforismo da tradição filosófica. Ao substituir o instrumento de coerção por algo mastigável, as palhaças apontam para a perda de eficácia simbólica dos dispositivos historicamente usados para controlar experiências, vozes e risos das mulheres. Mastigar torna-se, assim, um gesto cotidiano e insistente, capaz de deformar o que parecia sólido e naturalizado. Trazemos, a seguir, uma imagem das palhaças citadas.

⁵ Esta obra resulta do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas Artes da Cena (Processo CNPq número 407191/2023-2), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio da Chamada CNPq/MCTI número 10/2023 – Universal, Faixa A – Grupos Emergentes.

⁶ A redação deste artigo contou com financiamento institucional da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), por meio da Bolsa de Estágio Pós-Doutoral (PROEPD/PPGAC), conforme Edital PROPPG nº 02/2025, concedido à autora Daiani Brum.

⁷ “Thou goest to women? Do not forget thy whip!” (Nietzsche, 1917, p. 70), livremente traduzido pelas autoras: “Vais às mulheres? Não esqueças o chicote!”.

Figura 1 - Palhaça Generosa e Palhaça Brum⁸



Escrito por pesquisadoras posicionadas ao “sul do sul do mundo” (Martinez, 2025, p. 15), este artigo propõe-se a mastigar a comicidade produzida por mulheres no Brasil a partir de diálogos com feminismos decoloniais, compreendendo o riso na distância de uma expressão universal ou neutra da condição humana, mas próximo de uma prática situada, atravessada por relações de gênero, de raça, de

⁸ Fonte: DALL-E. Palhaças. 2026. Imagem gerada por Inteligência Artificial, a partir de fotografias reais das autoras/palhaças.



classe e de colonialidade. Buscamos, desse modo, compreender a palhaçaria como reativação crítica de repertórios cômicos e reinscrição performativa de arquivos coloniais do riso.

As figuras e máscaras cômicas têm diferentes vertentes, nuances e características em diversos povos, com vários registros na história da humanidade. Muitas dessas figuras e máscaras foram e são inspiração para o que hoje denominamos como palhaço; contudo, o nascimento da figura “palhaço” (e aqui no masculino, porque sua origem se dá nesse contexto de gênero) ocorre na Europa do século XVIII, nos espaços do Circo e/ou do Teatro, e é assim que ela chega e se desenvolve no Brasil. Mesmo que essa figura cômica tenha sofrido muitas alterações a partir das interlocuções com a diversidade da cultura brasileira, ela ainda tem um forte referencial europeu, carregado de normativas que circunscrevem e limitam a participação das mulheres na arte da palhaçaria, gerando uma rede discursiva que orienta e constrói o imaginário a respeito da máscara.

A palhaçaria feita por mulheres e por toda a gama de artistas que corroboram a criação de uma comicidade dissidente incita a romper atributos coloniais dessa máscara. As perguntas que destacamos, neste contexto, são: como os feminismos decoloniais podem contribuir para o entendimento das práticas de mulheres palhaças e para seus movimentos de ruptura com a colonialidade da máscara palhacesca? Como podemos criar práticas que dialoguem com projetos decoloniais usando uma máscara de origem colonial? Em que medida isso é importante?

Nossa hipótese é de que a palhaçaria feita por mulheres no Brasil, especialmente nas últimas quatro décadas, configura-se como um campo estético, político e epistemológico que tensiona a herança colonial da máscara palhacesca. Ao mobilizarem experiências corporais, históricas e territoriais, essas artistas produzem deslocamentos nos modos de construir o riso e a cena cômica, abrindo fissuras nos regimes normativos da comicidade ocidental e apontando caminhos para práticas alinhadas a perspectivas feministas decoloniais.

Adotamos uma abordagem qualitativa, de natureza teórico-reflexiva e



histórico-analítica, de modo a articular revisão bibliográfica crítica e análise de produções acadêmicas e artísticas, bem como dialogar com mapeamentos e registros sobre a atuação de mulheres palhaças no Brasil, sobretudo desde a década de 1980, quando passou a haver uma efervescência dessas práticas no país. Trata-se de uma metodologia que assume sua condição localizada e parcial.

Para fundamentar estas reflexões, no campo dos feminismos decoloniais, dialogamos principalmente com María Lugones (2019; 2020), Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), Ochy Curiel e Lídia Maria de Abreu Generoso (2020), cujas contribuições somam-se às formulações fundamentais de Lélia Gonzalez (2019; 2020), especialmente no que concerne à centralidade da raça e à noção de amefricanidade. Complementam o debate os aportes de Margareth Rago (1998), Maria Brígida de Miranda (2008; 2025) e Stela Fischer (2017), bem como reflexões específicas sobre comicidade e palhaçaria desenvolvidas por pesquisadoras como Fernanda Dias de Freitas Pimenta (2024), Ana Fuchs (2020), Ana Wuo e Daiani Brum (2022; 2024), Adriana Patrícia dos Santos (2022) e Andréa Flores (2014; 2019).

As práticas das palhaças ampliam a presença das mulheres na comicidade brasileira e reconfiguram os sentidos do riso e da máscara ao articularem resistências e desigualdades históricas. Em diálogo cauteloso com os feminismos decoloniais, como alerta Mary Castro (2020), evidencia-se a decolonização como um processo contínuo, que contribui para afirmar a palhaçaria das mulheres como campo estético e político, em que o riso atua como linguagem crítica e transformadora.

Feminismos decoloniais e mulheres palhaças: possíveis relações

Enquanto fenômeno cultural, a comicidade atravessa territórios, povos e temporalidades, assumindo manifestações que, por natureza, são irredutíveis a uma única genealogia. A figura do palhaço, tal como se cristalizou no imaginário ocidental moderno, surge na Europa do século XVIII, vinculada ao circo e ao teatro, e é atravessada por uma matriz de gênero predominantemente masculina. Joseph Grimaldi (1778-1837), por exemplo, criou uma estética amplamente aceita e incorporada ao longo dos séculos por milhares de palhaços.



No Brasil, a partir da década de 1980, as mulheres passaram a ter maior acesso à arte da palhaçaria a partir das escolas de circo e dos hibridismos entre circo e teatro. Práticas de composição da máscara, oriundas principalmente da apropriação da figura palhacesca pelo teatro, muitas de forte influência europeia, como os estudos de Jacques Lecoq, inseriram em suas metodologias as interlocuções entre o universo pessoal das artistas e a composição da máscara (Fuchs, 2020; Brum, 2025). É partindo dessa matriz colonial que a máscara palhacesca chega e se desenvolve no Brasil, inaugurando um campo de tensões entre a permanência de referenciais europeus e a potência de reinvenção cultural.

Ao adentrar o campo dos feminismos decoloniais, deparamo-nos com um cenário complexo e tensionado também no interior dos próprios estudos feministas. Essa tensão se intensifica com a leitura da carta-ensaio de Mary Garcia Castro (2020) a Heloisa Buarque de Hollanda, em *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, em que a autora alerta para os riscos de uma “forçação de barra” (Castro, 2020, p. 33) na apropriação do discurso decolonial, provocando reflexões sobre os limites, os pertencimentos e as contribuições do feminismo ao pensamento decolonial:

[...] vão essas notas por carta, um tanto abagunçadas, para colaborar com sua tarefa de resgatar contribuições feministas para a construção de um pensamento decolonial feminista situado, considerando experiências, vivências, representações da diversidade de mulheres na América Latina, e em especial no Brasil (Castro, 2020, p. 33).

Assim, neste artigo, vamos trabalhar com base nas provocações que os feminismos decoloniais colocam em cena e no modo como desestabilizam formas de entender os sistemas sociais e até mesmo os próprios feminismos. Ao invés de denominar este trabalho como um estudo decolonial, aceitaremos nossos limites e respeitaremos a grande e complexa pesquisa em torno do conceito de decolonialidade, pois, como sugere Mary Castro (2020, p. 32): “Use[-o] com cautela”.

A artista e pesquisadora brasileira Stela Fischer (2017), por seu turno, diz que a decolonialidade não é uma superação ao colonialismo, uma vez que este afeta os domínios sociais, criando diferentes sistemas de controle, hierarquizando



relações e promovendo processos discriminatórios. A decolonialidade, por isso, exige um posicionamento, uma busca por transgressão e intervenção.

María Lugones (2020), socióloga e professora nascida na Argentina, pontua que o colonialismo europeu produz categorias que constituem identidades geoculturais e sociais que se estendem para toda a população mundial. Nesse sentido, os sistemas de categorização “constroem o que nomeiam”, hierarquizam, excluem, deslegitimam e distorcem “os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção, como fazem com as mulheres de cor” (Lugones, 2020, p. 58). Dessa forma, os estudos decoloniais permitem um movimento de crítica aos processos colonizatórios e aos seus efeitos, ao analisar aquilo que foi categorizado e homogeneizado, além de buscar, na intersecção dessas categorias, uma gama de organizações sociais e de relações preexistentes às ações de invasão.

Lugones (2020), a partir dos estudos feministas, aponta como marcas colonizatórias o binarismo de gênero e sexualidade; a hierarquização relacionada a gênero, raça, etnia, classe; a heterossexualidade; a estereotipação da imagem das mulheres; as relações entre trabalho/sexo/poder e a ruptura com as relações comunitárias de construção social. Os marcadores reunidos e analisados por Lugones (2019) são bases importantes para as reflexões a respeito da cena e das práticas das mulheres palhaças, estudadas sob as lentes dos estudos decoloniais.

Conforme afirma a pesquisadora Yuderkys Espinosa Miñoso (2020, p. 8):

[...] o feminismo decolonial percorre, revisa e dialoga com o pensamento e as produções que vêm sendo desenvolvidas por pensadoras, intelectuais, ativistas e lutadoras, feministas ou não, de ascendência africana, indígena, mestiça popular, camponesa, imigrantes racializadas, bem como as acadêmicas brancas comprometidas com subalternidade na América Latina e no mundo.

Nesse ponto, o pensamento de Lélia Gonzalez torna-se fundamental para tensionar os limites dos feminismos quando estes desconsideram a centralidade da raça em suas formulações. Gonzalez (2020), assim como Lugones (2020) e Espinosa Miñoso (2020), critica os feminismos que, ao universalizarem a experiência das mulheres, tomam como referência implícita a mulher branca, de classe média, urbana e ocidental, reproduzindo, ainda que involuntariamente, a



lógica colonial que afirmam combater. Para Gonzalez (2020), no Brasil, gênero, raça e classe constituem-se de forma indissociável, de modo que qualquer análise que privilegie apenas um desses marcadores incorre em apagamentos epistemológicos. Essa crítica nos convoca a pensar a palhaçaria feita por mulheres como campo atravessado pelas heranças do racismo estrutural e pela ideologia do branqueamento.

Na mesma direção, a pesquisadora feminista dominicana Ochy Curiel enfatiza os efeitos duradouros da colonialidade na vida das mulheres latino-americanas e caribenhas, ao analisar projetos de nação forjados sobre matrizes eurocêntricas. Como afirma a autora:

Uma das sequelas do colonialismo, não só como administração colonial mas como projeto inerente à modernidade, foi a maneira que se construíram as nações latino-americanas e caribenhas: a homogeneização com uma perspectiva eurocêntrica foi a proposta nacional, por meio da ideologia da mestiçagem que aspirou ao europeu como forma de “melhorar a raça” (Curiel, 2020, p. 239).

Pensar nos feminismos decoloniais é, assim, mantermo-nos abertas às perspectivas plurais e situadas, atentas às singularidades de cada contexto histórico, territorial e experiencial, reconhecendo que não há uma única via de resistência, mas múltiplas travessias possíveis. Nessa perspectiva, devemos também entender que não se trata de um conceito fechado, conforme nos alerta Maria Brígida de Miranda, pesquisadora feminista das Artes da Cena: “o feminismo não é um movimento único e homogêneo, mas um fenômeno com diferentes ideologias e demandas ao longo da história, moldadas por contextos político-sociais específicos” (Miranda, 2008, p. 134).

Tudo, portanto, é preciso ser analisado: desde a forma como se dá o controle dos corpos na nossa sociedade até o modo como hierarquias de gênero se recriam cotidianamente e como processos discriminatórios se refazem em cada ato. Além disso, é preciso voltar o olhar para o passado, a fim de entender essas mesmas relações e o que pode ser feito em termos de ruptura. Nesse sentido, Lugones nos adverte que:

A tarefa da feminista decolonial começa por ver a diferença colonial, resistindo enfaticamente ao seu próprio hábito de apagá-la. Ao vê-la, ela



enxerga o mundo com novos olhos, e então deve abandonar seu encantamento com a “mulher”, com o universal, e começar a aprender sobre outros e outras que também resistem à diferença colonial (Lugones, 2020, p. 371).

Em termos de comicidade, máscaras cômicas, riso e palhaçaria, houve um movimento intenso, nas últimas décadas, de tensionamentos entre a “herança cultural” europeia e os movimentos de ruptura ou, como sugere Lugones (2020), de abandono de padrões e modelos arbitrários, especialmente desencadeados pela atuação de mulheres como palhaças. Para a palhaça, atriz e pesquisadora Fernanda Dias de Freitas Pimenta (2024, p.7), “a palhaçaria necessita, ainda, ser descolonizada de sua hegemonia patriarcal, envolta de estereótipos anacrônicos de masculinidade, que já não contemplam os desejos por equidade do mundo atual e diverso”.

Nesse mesmo horizonte crítico, a historiadora brasileira feminista Margareth Rago, desde a década de 1990, tem problematizado os fundamentos do pensamento ocidental ao afirmar que, de acordo com ele, “pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexual civilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência” (Rago, 1998, p. 4). O pensamento ocidental, assim, produz uma hierarquização na qual “as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas” (Rago, 1998, p. 4), ao mesmo tempo que as noções de objetividade e de neutralidade científica revelam-se atravessadas por valores masculinos.

Pimenta (2024) e Rago (1998) propõem deslocamentos complementares, permitindo-nos pensar na palhaçaria a partir de perspectivas feministas e decoloniais, enquanto prática estética e política que pode romper com a herança hegemônica europeia e questionar a centralidade do masculino como norma, o binarismo de gênero e de sexualidade, a hierarquização nas práticas artísticas e as relações de trabalho/sexo/poder.

A palhaça, assim, manifesta-se como proponente de linguagens autônomas, cujas raízes de efervescência podem ser rastreadas desde os anos 1980 e 1990, trazendo, por meio de especificidades dramatúrgicas, estéticas e políticas,



rupturas significativas em relação a elementos coloniais da máscara. A atuação de mulheres como palhaças é um fenômeno cuja proliferação se deu, entre outros fatores, com a formação de grupos de mulheres palhaças; com o protagonismo de professoras e formadoras de origem universitária e/ou artística; com a criação de encontros e festivais específicos da linguagem em questão; com o crescimento de publicações e de pesquisas na área; com a formação de redes de mulheres palhaças nacionais, regionais, municipais e internacionais (Wuo; Brum, 2022; 2024). Devemos observar, ainda, que muitas dramaturgias palhacescas historicamente difundidas registram produções onde as mulheres são frequentemente objetificadas e subjugadas, reforçando a necessidade de reconhecimento de outras epistemologias e modos de criação (Borges; Cordeiro, 2022).

É possível pensar nas aproximações e nas diferenças entre as figuras do palhaço e da palhaça, sobretudo no que se refere às suas funções. Ambas se aproximam devido a uma comicidade de denúncia dos processos de exclusão e de crítica aos padrões sociais, mas se diferenciam principalmente em aspectos de gênero. Como aponta Fuchs, quando mulheres performam a figura palhacesca, “é sobre a singularidade de seus corpos, suas qualidades performativas que se dá a construção cômica, o que faz emergir uma gama de códigos e significados sociais em relação aos corpos femininos e ao riso” (Fuchs, 2020, p. 18). As palhaças, ao criarem novas formas de produzir o riso, deslocam não apenas o que é considerado risível, como também as maneiras pelas quais as mulheres se percebem e atuam sobre si mesmas.

Para exemplificar essa realidade, recorreremos às considerações da palhaça Curalina, criada pela docente, artista e pesquisadora Adriana dos Santos (Drica Santos), quando afirma: “A partir de minha experiência com a palhaça, vislumbro um rico caminho de autolibertação dos danos que as lógicas racistas [...] fazem com minhas Negras identidades” (Santos, 2022, p. 30). Por meio de sua palhaça, Drica Santos propõe o *hackeamento* dos racismos na palhaçaria, isto é, a “atitude de desprogramar o que está programado e de mapear padrões para alterá-los” (Santos, 2022, p. 21). Para ela, nesse sentido:

[...] pensar em uma atitude de hacker seria mapear os padrões sociais e subjetivos racistas, para assim quebrá-los e alterá-los; reconhecer que o



racismo é estrutural na medida em que forja mentes e corpos a reiterarem este sistema de relações advindos de um passado colonial racista, muitas vezes (ainda) tido como “normal” (Santos, 2022, p. 22).

Relacionamos a passagem acima ao pensamento de Lélia Gonzalez, que nos adverte não ser possível entender o Brasil e, por extensão, suas práticas culturais sem enfrentar o racismo sobre o qual o país foi estruturado. Segundo Gonzalez, o mito da democracia racial opera como uma sofisticada tecnologia de apagamento, produzindo a ilusão de que somos “um país racialmente branco e culturalmente ocidental, eurocêntrico” (Gonzalez, 2020, p. 221). A autora reconhece a gravidade desta afirmação, uma vez que “a questão do racismo está intimamente ligada à suposta superioridade cultural” (Gonzalez, 2020, p. 221). Ignorar tal dimensão implica reafirmar a lógica colonizatória do racismo brasileiro, que não se manifesta pela segregação explícita, mas por mecanismos de negação, de naturalização e de silenciamento. Segundo Lélia Gonzalez (2019, P. 343):

Sabemos que o colonialismo europeu, nos termos que hoje o definimos, configura-se no decorrer da segunda metade do século XIX. [...] Vale notar que tal processo se desenvolveu no terreno fértil de toda uma tradição etnocêntrica pré-colonialista (século XV-século XIX), que considerava absurdas, supersticiosas ou exóticas as manifestações culturais dos povos “selvagens”, daí a “naturalidade” com que a violência etnocida e destruidora das forças do pré-colonialismo europeu se fez abater sobre esses povos.

Assim, analisar a palhaçaria no Brasil exige reconhecer que a máscara não só está vinculada a uma herança colonial, europeia e patriarcal, mas também está profundamente racializada, atravessada por hierarquias históricas que definiram quem pode rir, de quem se pode rir e sob quais condições o riso se torna socialmente aceitável.

Nesse contexto, as palhaças brasileiras destacam-se pela criação de espaços específicos de formação, pelo pensamento crítico, pela circulação e legitimação da linguagem, além da elaboração de dramaturgias próprias e da invenção de ações cênicas que se afastam deliberadamente de roteiros, arquétipos e convenções historicamente estabelecidas pela tradição do palhaço de matriz europeia e colonial. Tal deslocamento nos convoca a reconhecer que os termos “palhaço” e “palhaça” não operam aqui como variações de um mesmo conceito,



mas como construções simbólicas, estéticas e políticas profundamente distintas, desde suas matrizes históricas até as configurações contemporâneas de sua linguagem.

Na palhaçaria, marcada por modelos europeus, o ridículo, o fracasso e a vulnerabilidade tornaram-se eixos da construção da máscara, difundidos de forma universalizante e pouco atenta à diversidade de corpos e experiências. Essas categorias, quando tratadas como universais, ocultam desigualdades históricas e sociais, determinando quem pode se expor, fracassar ou rir de si sem reproduzir violências estruturais. Diante disso, defendemos a abertura de fissuras para práticas dissidentes, que afirmem corpos e risos politicamente situados.

É nesse movimento que se evidencia a importância do mapeamento das palhaças/pesquisadoras brasileiras (Brum, 2025; Wu; Brum, 2022; 2024; Fuchs, 2020), entre as quais destacam-se: Ermínia Silva, Alice Viveiros de Castro, Maria Eliza Alves dos Reis, Lily Curcio, Maria Helena Lopes, Gena Leão, Ana Elvira Wu, Cida Almeida, Beth Dorgan, Soraya Saíde, Antonia Vilarinho, Val de Carvalho, Ana Achcar, Andrea Macera, Drica Santos, Sílvia Leblon, Geni Viegas, Cida Mendes, em meio a tantas outras. Somos herdeiras e profundamente gratas a essas mulheres que nos antecedem e que nos acompanham. Reconhecemos que os caminhos por elas abertos, e por centenas de outras, tornam possível, neste texto, refletir tanto sobre os processos em curso quanto sobre aquilo que se anuncia no horizonte das comichidades feministas e decoloniais brasileiras.

Apresentamos, a seguir, uma breve análise histórica da palhaçaria feita por mulheres no Brasil. Ao optar por este caminho, não pretendemos invisibilizar a produção de outros grupos dissidentes no contexto da comichidade, ou mesmo de outras palhaças não citadas aqui, mas sim reconhecer as limitações da pesquisa acadêmica e as suas necessidades de recortes específicos para maior aprofundamento.

As palhaças e o Brasil: breve análise de 1980 até 2026

Entre 1980 e 2026, o Brasil passou por uma série de transformações e rupturas, que modificaram as maneiras de trabalhar, de criar e, até mesmo, de existir. A redemocratização do país, desde 1985, por exemplo, além de restabelecer



direitos políticos, reconfigurou o imaginário coletivo, de onde emergiram novas práticas artísticas, educativas e sociais. A palhaçaria de mulheres se desenvolve trazendo outras formas de ocupar o espaço simbólico do riso, interdito historicamente às mulheres.

É importante mencionar que, em períodos anteriores, pelo menos desde a década de 1950, nas figuras, por exemplo, de Hebe Camargo, Nair Belo, Dercy Gonçalves, entre outras, o Brasil já apresentava figuras cômicas de mulheres na televisão, no cinema e no teatro (Brum, 2025). Para exemplificar a realidade do circo, na década de 1940, há o registro do palhaço Xamego, interpretado por Maria Eliza Alves, no Circo Guarani. Cabe ressaltar a relevância dessa atuação no desenvolvimento da produção de mulheres como palhaças: ousamos dizer que o trabalho de Maria Eliza Alves é uma referência que permite tecer uma forte relação com o pensamento feminista decolonial, já que abre fissuras em estruturas dominantes, reverberando nas gerações que se seguiram, até os dias atuais.

Damos ênfase, neste artigo, a palhaças que atuam desde a década de 1980 e que se utilizam da máscara palhacesca como um dos principais elementos estéticos, especialmente no contexto do teatro e dos espaços alternativos da cena, dada a efervescência desse tipo de atuação e de debate. Aliamos esta análise a alguns eventos políticos e sociais que permearam o período investigado, promovendo reverberações nas esferas artísticas, acadêmicas, culturais, políticas e sociais da atuação de palhaças no Brasil.

Como nos alerta a pesquisadora brasileira Maria Bernardete Toneto, é importante termos em mente que:

Na segunda metade do século XX, a América Latina viveu a reação política conservadora das ditaduras militares que se instalaram em países “em desenvolvimento” e que entendiam qualquer forma de crítica ou contestação às normas sociais como rebeldia. Os regimes militares latino-americanos são particularmente importantes para entender o desenvolvimento político do continente: são caracterizados pela repressão da oposição política por meio de medidas violentas como tortura, assassinatos e o “desaparecimento” de pessoas politicamente ativas (Toneto, 2022, p. 106).

Nesse contexto, nos anos de 1980, enquanto o Brasil lutava para restabelecer sua frágil democracia, grupos teatrais e circenses reforçaram o uso de linguagens



populares. As artistas cômicas, antes maioritariamente restritas a papéis secundários no circo, mas já com carreiras consolidadas na televisão, no cinema e no teatro, protagonizaram um processo de reconstrução estética e política, em que a máscara palhacesca foi uma das suas vertentes. A redemocratização abriu brechas para a experimentação: oficinas, festivais, escolas e coletivos de teatro tornaram-se laboratórios de invenção de novas comichidades.

Ainda durante a ditadura militar brasileira, Val de Carvalho, a palhaça Xaveco Fritz, iniciou seus estudos “no Circo e na Palhaçaria em 1982, na Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), a primeira escola de Circo do Brasil, instituição que possibilitou o aprendizado de técnicas circenses por pessoas advindas de outros contextos que não os de famílias de Circo” (Brum; Carvalho, 2025, p. 140). Atualmente, Val de Carvalho atua como diretora de números cômicos em Las Vegas, Nevada, tendo dirigido números de palhaços e palhaças do Cirque Du Soleil.

Também em 1982 estreou o espetáculo *Os reis vagabundos*, do grupo teatral Tear, de Porto Alegre (RS), sob direção de Maria Helena Lopes (1935-2025), importante encenadora e professora gaúcha. Maria Helena Lopes foi uma das primeiras pessoas brasileiras a frequentar a escola de Jacques Lecoq (1921-1999), entre 1978 e 1980, experiência que se refletiu na estética do espetáculo citado, apresentado em diversas localidades do Brasil e responsável por influenciar gerações de pessoas ao ingresso na palhaçaria e à busca pela referência europeia de Lecoq e, posteriormente, de Philippe Gaulier (1943-2026).

Desde finais do século XX, práticas de palhaçaria no hospital se difundiram internacionalmente a partir do trabalho dos norte-americanos Patch Adams e Michael Christensen, que foi mentor de Wellington Nogueira, fundador dos Doutores da Alegria (1991)⁹. Como primeiras colaboradoras da Associação, constam as palhaças Vera Abbud, Thais Ferrara e Soraya Saíde (Brum, 2019), o que possibilita mapear que, no Brasil, as mulheres estão na base dessa linguagem teatral.

⁹ “Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que introduziu a arte do palhaço no universo da saúde há mais de 30 anos. Atua levando cultura para crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social em hospitais públicos de São Paulo, Recife e Rio de Janeiro” (Doutores da Alegria [Site oficial]. Sobre os Doutores. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/sobre-doutores/>. Acesso em: 7 jan. 2026).



Também na década de 1990, Ana Achcar iniciou seu trabalho como professora universitária com inserção na palhaçaria hospitalar, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Fundou o grupo Enfermaria do Riso, em 1998, cuja trajetória foi recentemente reconhecida por meio da premiação no 35º Prêmio Shell de Teatro, na categoria “Energia que vem da gente”, em 2025. Ana Elvira Wuol, em 1991, foi iniciada em palhaçaria por Luís Otávio Burnier (1956-1995), discípulo de Étienne Decroux (1898-1991), na França. Retornando ao Brasil em 1985 e fundando o grupo LUME de Teatro, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Burnier acompanhou o processo de Ana Wuol na criação de sua metodologia intitulada “o clown visitador”, que visa à iniciação de crianças hospitalizadas na palhaçaria (Wuol, 2011).

Durante esse período, ainda se percebia, no Brasil, a forte influência europeia nos processos formativos de palhaças e palhaços brasileiros, não esgotada, obviamente, até o presente momento. Contudo, o que emergiu e se desenvolveu com o trabalho de mulheres palhaças foi uma busca por caminhos próprios de reinvenção da comicidade e do riso em conexão com o espaço e com o tempo em que elas viveram e vivem. É essa trajetória que nos permite pensar no modo como as artistas criaram estratégias de subversão e de ruptura em relação a práticas que, com frequência, lhes foram opressoras, de modo a compor, por sua vez, práticas que permitem ser analisadas sob viés decolonial.

Ainda em 1991, foi fundado o grupo As Marias da Graça¹⁰, no Rio de Janeiro (RJ). O grupo permanece em atividade até os dias atuais e é uma importante referência na cena palhacesca contemporânea (Brum, 2021; Fuchs, 2020). As palhaças, a partir de suas experiências, passaram a romper os limites da cena dada como tradicional, habitando espaços anteriormente não destinados às práticas cênicas e constituindo novas éticas e estéticas.

Nos anos 2000, surgiram redes de mulheres palhaças, coletivos feministas e pesquisas acadêmicas dedicadas a documentar e a legitimar essas produções. Em

¹⁰ “O grupo foi criado em 1991, a partir de uma oficina de clown. Em sua formação inicial havia sete palhaças. Da formação original ficaram Geni Viegas, Karla Conká e Vera Ribeiro. São mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da/o palhaça/o para expressar o cotidiano feminino. Interferem assim, na visão tradicional deste universo artístico. Em 2003, Samantha Anciães integrou-se ao grupo” (As Marias da Graça [Site oficial]. História. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html>. Acesso em: 15 out. 2025.



2005, surgiu o primeiro festival de palhaças, Esse Monte de Mulher Palhaça, das Marias da Graça, no Rio de Janeiro, realizado bienalmente desde então. Em 2008, o festival Palhaças do Mundo, criado por Manu Castelo Branco, foi o segundo evento brasileiro específico inaugurado, abrindo alas para os mais de vinte festivais e encontros de mulheres palhaças que ocorreram em todas as regiões do Brasil, nos anos seguintes (Wuo; Brum, 2022). Manu Castelo Branco, ainda, criou o canal Palhaças do Mundo¹¹, na plataforma Youtube, dedicado ao mapeamento audiovisual de mulheres palhaças.

Em 2006, foi sancionada a Lei nº 11.340 (Brasil, 2006), mais conhecida como Maria da Penha, representando um marco no enfrentamento contra a violência doméstica no Brasil. Desde sua promulgação, a lei foi aperfeiçoada para agilizar e ampliar a proteção da vida das mulheres (Cunha; Pinto, 2023). Em 2011, Dilma Rousseff tomou posse como a primeira presidenta do Brasil, reelegendo-se em 2014 e sendo deposta em 2016. No mesmo ano, houve retrocessos político-sociais, com a extinção da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres e do Ministério da Cultura, por exemplo.

Nos dias atuais, ainda há muito o que avançar no enfrentamento às múltiplas violências sofridas pelas mulheres no Brasil. Nesse sentido, a atuação das palhaças configura-se como uma iniciativa que promove visibilidade, protagonismo, expressão, liberdade, desconstrução de papéis sociais impostos, entre outras possibilidades de valorização da existência da mulher frente aos impactantes índices de desigualdade de gênero:

Mais de 21 milhões de brasileiras sofreram algum tipo de violência em 2024 – o que equivale a 2.400 mulheres violentadas por hora. Em 2024, cerca de 11 mulheres foram vítimas de feminicídio (tentado ou consumado) por dia no Brasil. Em 2024, 117 mulheres trans e travestis foram assassinadas no Brasil (Instituto Patrícia Galvão, 2024, s. p.).

Esses dados revelam as sequelas de um projeto colonizatório de subalternização (Curiel, 2020). Em 2025, houve uma escalada de casos de feminicídios no Brasil, com o maior número já registrado na história do país: uma

¹¹ Palhaças do Mundo [Canal Youtube]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/channel/UCQsBaIHjjszPVYKgOeFRyaw>. Acesso em: 8 fev. 2026.



média de quatro mulheres assassinadas por dia¹². Diante dessa realidade, em 2026, o governo federal, o Congresso Nacional e o Poder Judiciário lançaram, no dia quatro de fevereiro, o Pacto Nacional – Brasil contra o Feminicídio¹³. A proposta estabelece uma articulação contínua e integrada entre os Três Poderes, voltada à prevenção da violência contra meninas e mulheres no Brasil. Reconhecemos que tais violências são produzidas e sustentadas por tramas históricas de poder, marcadas por hierarquias coloniais, raciais e de gênero. É, também, nesse horizonte assombroso que se inscreve a atuação de mulheres palhaças no país.

Destacamos que, de 2000 a 2010, a produção de mulheres palhaças acompanhou um forte movimento de proliferação de discussões de gênero e de debates feministas, o que veio a se refletir nas práticas da comicidade. Em 2012, por exemplo, é possível identificar o maior número de publicações acadêmicas sobre a temática, espalhadas em dissertações, teses e artigos.

Apontamos, nesse contexto, como pesquisas acadêmicas, realizadas nas universidades brasileiras e voltadas ao campo da palhaçaria feita por mulheres, têm sido publicadas em diversos formatos, como teses, dissertações e artigos em periódicos, livros e coletâneas. Além das produções acadêmicas, é importante observar como as universidades têm sido instituições parceiras na promoção de eventos artísticos de palhaçaria feminista. Um desses eventos é a Mostra Rosa Teatral (MRT), que, em 2025, chegou à sua sétima edição. Estruturada institucionalmente como ação extensionista da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda em 2017, a MRT reúne, na curadoria, na produção e na programação, pesquisadoras/es do campo das Artes da Cena e artistas da comunidade externa.

Desde sua primeira edição – que contou com a Noite das Palhaças, onde se realizaram espetáculos de três palhaças-pesquisadoras negras: Drica Santos, Jenniffer Jacomini e Antonia Vilarinho –, uma parte considerável da programação da MRT é articulada por e com pesquisadoras da palhaçaria e bufonaria, como Tefa Polidoro e Daiani Brum.

¹² Boeh, 2026.

¹³ Laboissière, 2025.

Em 2014, Andréa Flores defendeu a dissertação *Palhaçaria Feminina na Amazônia: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas*, inaugurando a abordagem de um importante assunto no meio acadêmico brasileiro, ao afirmar que, possivelmente, “as entidade indígenas Yawanawa e Kaxinawá são o primeiro registro da comicidade em solo brasileiro” (Flores, 2014, p. 138). A autora destaca, ainda, a existência da figura cômica do Hotxuá, oriundo dos Krahô, no Tocantins, como manifestação ancestral da comicidade no Brasil. Em 2019, Andréa defendeu a tese *CURUPIRÁ: uma poética cênica cartográfica entre comicidades ameríndias na Amazônia*. Por meio de uma metodologia decolonial, a autora afirma que, “na verdade, parece haver tantos e tão diferentes entidades que brincam, quantas são as nações indígenas amazônicas” (Flores, 2019, p. 118). A intensa produção das palhaças amazônicas nas últimas décadas nos permite compreender a criação de uma comicidade ligada a fatores regionais, ancestrais e brasileiros.

No Nordeste, destacam-se trajetórias de mulheres palhaças cujas práticas tensionam a colonialidade do riso ao afirmarem saberes situados, ancorados em territórios historicamente marginalizados pelos centros hegemônicos de produção artística. Gena Leão, do Rio Grande do Norte, atua há quase três décadas como palhaça no Circo Grock (RN), inscrevendo sua comicidade na tradição circense brasileira e em dinâmicas coletivas de criação. Felícia de Castro, nascida em Salvador (BA), atua com palhaçaria desde os anos 2000 e desenvolve uma palhaçaria que dialoga diretamente com a cultura nordestina, mobilizando referências locais, linguagens populares e modos de existir que escapam aos modelos normativos da palhaçaria eurocentrada. Já Odília Nunes, palhaça, atriz, diretora, dramaturga, cordelista e produtora cultural do Sertão do Pajeú (PE), constitui uma referência fundamental ao articular a palhaçaria como prática atravessada pela cultura popular brasileira, pelo cordel e pelas narrativas sertanejas.

Voltando às considerações históricas e políticas sobre o contexto nacional, sublinhamos que, após 2013, o Brasil entrou em nova fase de turbulência com



ataques à cultura¹⁴, à ciência¹⁵ e à educação¹⁶. Em 2020, com a ocorrência de uma pandemia mundial¹⁷, foi criada a Lei nº 14.017 (Aldir Blanc) (Brasil, 2020), concebida como uma resposta imediata e extraordinária à paralisia econômica e social imposta ao setor cultural pela Covid-19. O objetivo primordial foi prover uma ajuda financeira emergencial, descentralizando recursos da União para Estados, Distrito Federal e Municípios. Em 2023, após rápida escalada da extrema-direita no país (Pinheiro, 2023), Luís Inácio Lula da Silva, líder histórico de grande parte da esquerda brasileira, assumiu seu terceiro mandato presidencial. Nesse cenário, a cultura ocupou um lugar central no projeto de reconstrução nacional, reconhecida como eixo estratégico de reparação simbólica, social e econômica.

No campo de atuação das mulheres como palhaças, desde períodos anteriores até as múltiplas crises mencionadas aqui, podemos citar alguns exemplos de como a comicidade anda de mãos dadas com a sociedade, aliada a visões e a projetos decoloniais de práticas e saberes. Em 2019, por exemplo, foi criado, por Soraya Saíde, o Projeto Palhaços Sem Juízo, que tem como objetivo, por meio da arte, acolher crianças e adolescentes, vítimas e testemunhas de violência sexual e doméstica em fóruns de São Paulo (SP).

O Projeto Teto, Trampo e Tratamento, fundado em 2014, em São Paulo (SP), por Andrea Macera, juntamente com o psiquiatra Eduardo Falconi, “emerge como uma estratégia política de resistência na complexa realidade da Cracolândia [...] e utiliza a arte como ferramenta de reconstrução da autoestima e fortalecimento de vínculos” (Magri; Macera; Falcone, 2024, p. 1). Em 2021, em Santa Maria (RS), Daiani Brum criou o Projeto Palhaçaria no SUS (Brum, 2024), que, até 2025, realizou mais de 150 visitas a Unidades Básicas de Saúde periféricas da cidade, aliando palhaçaria e atenção à saúde primária.

Em 2025, podemos visualizar que o movimento das mulheres palhaças como uma comunidade epistêmica, transdisciplinar e afetiva. Elas articulam redes,

¹⁴ Hercog, 2020.

¹⁵ Escobar, 2022.

¹⁶ Rodrigues; Arbex, 2022.

¹⁷ Brasil, 2020.



metodologias próprias, etnografias sensíveis, entrevistas narrativas, processos colaborativos que combinam criação, pesquisa e cuidado. O fazer coletivo, em rede, constituído por mulheres palhaças ao longo dos anos, é um dos grandes elementos para pensar as artes em um processo decolonial e, também, em uma evocação ancestral. Segundo María Lugones (2020), é preciso entender como o sistema moderno-colonial de gênero amplia seu poder de opressão ao dissolver vínculos de solidariedade. Nesse sentido, a autora instiga a tornar a olhar para relações comunais, como faziam as nossas antepassadas, com vistas a possibilidades de ruptura contra a dominação e a exploração.

Tal perspectiva dialoga com a ideia de teatros feministas que se fazem de maneira coletiva, nos múltiplos saberes, conforme aponta Brígida Miranda: “Hoje somos tantas que os fios – os nomes das mulheres, homens e pessoas não binárias que investem nos estudos feministas, nas abordagens interseccionais e decoloniais, nas teorias *queers* e *cuir* – não cabem mais em uma única rede” (Miranda, 2025, p.19).

Desse modo, o percurso histórico que se estende de 1980 a 2026 revela a construção de uma racionalidade que compreende o riso como gesto político e a reconfiguração do cuidado como forma de resistência e de revolução cotidiana. As mulheres palhaças emergem, assim, como herdeiras e criadoras de seu tempo: suas trajetórias encarnam as transformações sociais e culturais do período em que vivem, ao mesmo tempo que produzem novas dramaturgias e estéticas ancoradas em suas experiências, em seus afetos e em suas lutas, fazendo do próprio riso um território de invenção e de liberdade.

Considerações (provisoriamente) finais

Encaminhando-nos para o encerramento deste texto, mas, nem de longe, para o encerramento das discussões aqui propostas, trazemos a evocação da palhaça amazônida Andréa Bentes Flores: “Quantas potências precisam ser inventadas em cada uma de nós? Haveria algo que se repete entre elas? Não se trata de nos definir, enquadrar, mas justamente possibilitar a abertura para o viver em transformação, em complexas camadas que se adensam, em vida e arte”



(Flores, 2022, p. 79). Ao lado de Andréa Flores, pensamos neste texto como um texto aberto, em estado de processo e de recusa contra conclusões totalizantes.

As palhaçarias aqui evocadas se apresentam como práticas vivas, em permanente deslocamento, que produzem conhecimento no exato momento em que se transformam. Interessou-nos observar como elas constroem práticas cênicas, pedagógicas e organizativas alinhadas a projetos decoloniais, tensionando regimes de representação, modos de produção da comicidade e hierarquias de saber historicamente consolidadas no campo da palhaçaria.

Observamos como, no âmbito das criações cômicas, amplamente fundamentadas em matrizes europeias de “fracasso”, “ridículo” e “vulnerabilidade”, consolidou-se um eixo universalizante que se apresenta como neutro; porém, na prática, desconsidera-se a pluralidade de experiências, histórias e subjetividades. As reflexões desenvolvidas neste artigo apontam para a forma como as mulheres palhaças abriram fissuras no modelo hegemônico, reivindicando modos de rir que não se sustentam na universalização da experiência humana.

É em tal ponto que o chiclete retorna como operador da crítica que se propõe decolonial. Ao substituir o chicote pelo chiclete, as palhaças deslocam um enunciado fundante da tradição filosófica ocidental e esvaziam sua lógica punitiva. A troca do instrumento de coerção por algo mastigável indica a perda de eficácia simbólica dos dispositivos historicamente acionados para regular os risos das mulheres. Mastigar, aqui, é um gesto insistente e situado, que desgasta sentidos hegemônicos sem a pretensão de apagá-los. O chiclete não elimina a herança colonial da palhaçaria, ele a reconfigura a partir de sua mastigação.

Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. Covid-19. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/covid-19>. Acesso em: 12 jun. 2026.

BOEH, Camila. Brasil atinge recorde de feminicídios em 2025: quatro mortes por dia. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 2026. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2026-02/brasil-atinge-recorde-de-femicidios-em-2025-quatro-mortes-por-dia>. Acesso em: 8 fev. 2026.

BORGES, Ana Cristina Valente; CORDEIRO, Karla Abranches (Karla Conká). A neutralização da mulher na dramaturgia da palhaçaria clássica no Brasil. In: WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani (Org.). *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Santa Maria: EDUFMS, 2022, p. 209-232.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. *Diário Oficial da União, Brasília*, DF, 8 ago. 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. *Diário Oficial da União, Brasília*, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Mestras Palhaças do Brasil: algumas representantes do Sul e do Sudeste. In: BIEGING, Patrícia; BUSAELLO, Raul Inácio (Coord.). *Abordagens teóricas e práticas em pesquisa*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025, p. 54-67. Disponível em: pimentacultural.com/wp-content/uploads/2025/04/Miolo_Digital_ID-LLA-v.-1-cap-3.pdf. Acesso em: 12 jan. 2026.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Palhaçaria no SUS*. Santa Maria: Praxila Editorações, 2024.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Palhaças e palhaços atuando em palcos hospitalares: entrevista com Wellington Nogueira. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-20, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17718>. Acesso em: 29 jan. 2026.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Reflexões feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar*. 2021. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

BRUM, Daiani; CARVALHO, Val. A palhaça como colcha de retalhos: quarenta e um anos de processo criativo – Daiani Brum entrevista Profa. Val de Carvalho. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 12, n. 2, p. 138-150, 2025. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/72201>. Acesso em: 9 out. 2025.

CASTRO, Mary Garcia. Carta a Heloisa Buarque de Hollanda (ensaio). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 28-33.



CUNHA, Rogério Sanches; PINTO, Ronaldo Batista. *Violência doméstica: Lei Maria da Penha – 11.340/2006 comentada artigo por artigo*. 13. ed. Salvador: JusPodivm, 2023.

CURIEL, Ochy; GENEROSO, Lídia Maria de Abreu. Crítica pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 231-245, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/58979>. Acesso em: 27 jan. 2026.

ESCOBAR, Herton. Novos cortes desenharam “quadro sombrio” para a ciência brasileira: bloqueios bilionários nos orçamentos do MCTI e MEC causarão danos irreversíveis à educação e ao desenvolvimento do País, alertam especialistas. *Jornal da USP*, São Paulo, 22 jun. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/novos-cortes-desenharam-quadro-sombrio-para-a-ciencia-brasileira/>. Acesso em: 12 jun. 2026.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. *Arte e descolonização*. São Paulo: MASP, 2020.

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FLORES, Andréa Bentes. *Curupirá: uma poética cênica cartográfica entre comichidades ameríndias na Amazônia*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FLORES, Andréa Bentes. *Palhaçaria feminina na Amazônia brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

FLORES, Andréa Bentes. Re-existências poéticas entre comichidades feministas: cenas de uma mulher, palhaça, amazônida, afro-indígena. In: WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani (Org.). *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Santa Maria: EDUFMS, 2022, p. 65-80.

FUCHS, Ana Carolina Müller. *O sorriso da palhaça: pedagogias do riso e do risível*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



HERCOG, Alex Pegna. *Primeiro ano de governo Bolsonaro é marcado por ataques à cultura*. Le Monde Diplomatique Brasil, 19 fev. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/primeiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-ataques-a-cultura/>. Acesso em: 12 jun. 2026.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Violência contra as mulheres em dados. Plataforma de dados sobre violência de gênero no Brasil*, 2024. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/>. Acesso em: 29 jan. 2026.

LABOISSIÈRE, Paulo. Três Poderes lançam pacto para enfrentamento ao feminicídio no Brasil. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 9 out. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2026-02/tres-poderes-lancam-pacto-para-enfrentamento-ao-feminicidio-no-brasil>. Acesso em: 8 fev. 2026.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357-377.

MAGRI, Giordano; MACERA, Andrea; FALCONE, Flávio. Teto, Trampo e Tratamento (TTT): uma estratégia política de resistência do cuidado. *Boletim do Instituto de Saúde*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 91-94, 2024. Disponível em: <https://periodicos.saude.sp.gov.br/bis/article/view/40963>. Acesso em: 13 out. 2025.

MARTINEZ, Felipe. *Não é hora de apontar culpados*. Santa Maria: Praxila Editorações, 2025.

MIRANDA, Maria Brígida de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas – reflexões a partir da montagem Vinegar Tom. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008133>. Acesso em: 15 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. Apresentação: uma ponte (aérea) de partida para nossa ilha. In: MIRANDA, Maria Brígida de; LYRA, Luciana (Org.). *Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias sobre a criação do campo de estudos na UDESC*. São Paulo: Dialética, 2025, p. 11-24.

NIETZSCHE, Friedrich. *Thus Spake Zarathustra*. Trad. Thomas Common. New York: The Modern Library, 1917.

PIMENTA, Fernanda Dias de Freitas. Por uma palhaçaria decolonial. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 52, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25790>. Acesso em: 9 out. 2025.



PINHEIRO, Maximiliano Martins. A escalada da extrema direita no Brasil: a consolidação bolsonarista explicada pelos sociólogos clássicos. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, v. 9, n. 2, p. 25-38, 2023. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/8402>. Acesso em: 10 out. 2025.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Org.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 24-42.

RODRIGUES, Larissa; ARBEX, Thais. *Governo bloqueia R\$ 1,7 bilhão do Ministério da Educação*: bloqueios atingem principalmente institutos federais e universidades federais. CNN Brasil, 28 nov. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/governo-bloqueia-r-17-bilhao-do-ministerio-da-educacao/>. Acesso em: 12 jun. 2026.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. Palhaça negra: palhaçaria como hackeamento dos racismos e ruptura dos grilhões. In: WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani (Org.). *Palhaças na Universidade*: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMS, 2022, p. 17-30.

TONETO, Maria Bernardete. Estética e resistência em rede e em cena do Teatro das Oprimidas. *Revista Extraprensa*, São Paulo, Brasil, v. 15, n. esp., p. 98-118, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/194411>. Acesso em: 4 fev. 2026.

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Org.). *Palhaças na Universidade*: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMS, 2022.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Org.). *Palhaças na Universidade*, volume 2: experiência de pesquisa sobre a comicidade a partir de perspectivas feministas. Santa Maria: EDUFMS, 2024.

Recebido em: 26/02/2026

Aprovado em: 26/07/2026