

CLAUDIA WONDER: Gênero, música e Filosofia CLAUDIA WONDER: Gender, music and Philosophy

Marcio Almeida Nicolau¹

RESUMO: Este texto analisa a vida-obra da travesti Claudia Wonder, investigando as relações entre gênero, subjetivação e poder no Brasil dos anos 1980. Aborda a emergência de subjetividades travestis, enfatizando a relacionalidade. O foco está nos textos autobiográficos de Wonder e nos registros fílmicos de suas performances que transformam a vida em um ato ético e estético. Ao destacar essas histórias, a pesquisa mostra como elas vibram na pulsação artística e política do período. Inspirado por Michel Foucault e Judith Butler, esse estudo entende a subjetivação como tensão entre forças que tanto constroem quanto sujeitam os indivíduos. Wonder, ao performar sua existência, se constrói e se transforma, buscando uma verdade em constante reinvenção. Num tempo em que “o pessoal é político” tornou-se filosofia, ela encarna a prática de liberdade e cuidado de si, traduzindo o desejo coletivo de um país novo, onde cada gesto e canção são um ato político.

Palavras-chave: Claudia Wonder; gênero; performatividade.

ABSTRACT: This text analyzes the life-work of transvestite Claudia Wonder, investigating the relationships between gender, subjectivation and power in Brazil in the 1980s. It addresses the emergence of transvestite subjectivities, emphasizing relationality. The focus is on Wonder's autobiographical texts and the filmic records of his performances that transform life into an ethical and aesthetic act. By highlighting these stories, the research shows how they vibrate in the artistic and political pulse of the period. Inspired by Michel Foucault and Judith Butler, this study understands subjectivation as tension between forces that both construct and subject individuals. Wonder, when performing his existence, builds and transforms himself, seeking a truth in constant reinvention. At a time when “the personal is political” has become a philosophy, she embodies the practice of freedom and self-care, translating the collective desire for a new country, where every gesture and song is a political act.

Keywords: Claudia Wonder; gender; performativity.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Meu olho de Diana/ meu peito de Afrodite/ minha
verdade de Atena/ quem quiser que acredite/ Sou
diva da dúvida/ Wonder pra você/ A verdade do
que sou/ não está no RG.

Claudia Wonder, *Diva da dúvida*

Neste artigo, analiso episódios da vida de Claudia Wonder (1955-2010), acontecidos na cena artística e política brasileira dos anos 1980. Travesti e multiartista, Claudia, não

¹ Doutor em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro na linha de pesquisa Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual (PPHR/UFRRJ). E-mail: marcioanicolau@gmail.com

longe de sua morte, revela em uma entrevista de 2008 que, induzida por um dispositivo de confissão (Foucault, 1982; 2012), descobriu sua intersexualidade: “contei isso na *G Magazine* em minha coluna logo que fiquei sabendo em 2004. Foi uma forma de exorcizar o nó que deu na minha cabeça”, pois “passei minha vida inteira acreditando que era travesti”, explica (Wonder, 2008a). Como isso afetou sua visão sobre si mesma? Cláudia escrevia uma coluna em uma revista voltada para homens *gays*, surgida nos anos 90 e em um *site* gerido pela mesma editora, que divulgava o universo “T” (trans e travesti). Nos anos 2000, ela passou a assumir essa temática, adotando a escrita como uma forma de ação, para exprimir o que lhe afligia ou encantava (Wonder, 2008a). Essas crônicas virariam livro, intitulado “Olhares de Claudia Wonder”. A escrita de Wonder é analisada aqui como um processo contínuo de subjetivação, onde o relatar-se constitui uma ação ética (Butler, 2017). Inspirando-me em formulações de Michel Foucault e Judith Butler sobre o sujeito e a performatividade, destaco como Wonder, ao contar sua história, não apenas se constrói, mas se transforma. Nesse processo, ela acolhe o que é inatingível ou incognoscível em si mesma.

Claudia se posiciona como curadora da própria vida. Transitando entre a música, o teatro, o cinema e a performance, rompe impermeabilidades e fronteiras que separariam o “pensar” do “fazer” e, conseqüentemente, o corpo da mente. Para entender o impacto de Wonder, é essencial considerar suas práticas como um campo de ação filosófica, em linha com a corrente de filósofas e filósofos contemporâneos como Judith Butler. Quando afirma ser “a diva da dúvida”, a artista traz à tona um conceito nietzschiano. Para Wonder, o processo de se tornar é uma espécie de resignação à impermanência; a identidade não é um destino, é um dismantelamento e reconfiguração constantes. A arte e a performance de Claudia, suas histórias, ajudam a contextualizar e a dar visibilidade ao processo de construção da subjetividade travesti em São Paulo nas décadas de 1970 e 1980 (Nicolau, 2023). Por meio de sua atuação como cantora e ativista, veremos, Wonder se alia a movimentos feministas e de resistência política. Em 1986, Claudia foi impedida de participar do programa “TV Mulher” da Globo porque, como travesti, não era reconhecida como uma pessoa com identidade própria. Esse acontecimento mostra a hierarquia e a exclusão enfrentadas por pessoas trans e travestis no Brasil, mesmo em um cenário de luta feminista crescente como o daqueles anos. Naquele momento, Wonder apresentou uma visão de arte que quebra a noção de travesti como *performer* de entretenimento. Atravessando fronteiras

entre arte e ativismo, torna-se ativista (Colling, 2019). Ela se alinha ao movimento que buscava renovar o pensamento sobre gênero e identidade sexual.

Na década de 1980, Wonder integrou as travestis à agenda feminista, estabelecendo um diálogo com o feminismo cis e hétero dominante. Sua atuação na época foi marcada por uma crítica à travestifobia, que ainda não era nomeada dessa forma. Ao evidenciar o mito da “transfobia cordial”, por assim dizer, a travesti contribuiu com os feminismos, trabalhando para a redefinição de noções de gênero e identidade (Nicolau, 2023).

Além de sua participação no movimento feminista, na mesma década, Wonder se envolveu com o teatro político, colaborando especialmente com o grupo Oficina, de Zé Celso. Nesse momento, ela participou da encenação de “O Homem e o Cavalo”, uma peça de caráter crítico, escrita por Oswald de Andrade. O evento marca a luta contra a censura na ditadura militar. A performance de Wonder, ao lado de artistas do Oficina, atuando como “Camarada Verdade”, assombrou a numerosa plateia presente na estreia, não ensinada a ver uma pessoa feito Claudia, com peito e pênis. Desfazendo toda hierarquia (homem-mulher, palco-plateia, autor-público), os mais de cem atores do elenco liam suas falas em cena. A cantora, ativista e travesti Claudia Wonder, substituindo Sônia Braga na peça, interpretou a cena final, ao microfone, sem ler. Para arrematar, “uma esfinge zé-celso oswaldiana pedindo decifração” (Moraes, 2023), abriu o roupão de onde saltou seu corpo nu, um acontecimento. A atuação de Claudia se estendeu para fora dos palcos. Naquela década, ela participou de protestos em defesa dos direitos das travestis. Morta em 2010, sempre criticou a falta de apoio de outras categorias LGBTQIA+ nas manifestações. A travesti foi uma das pioneiras a transformar sua existência em atuação política e artística, o que não era apenas uma busca por visibilidade. Wonder se posicionou como uma figura de resistência ao sistema heteronormativo e cisgênero,² defendendo o fazer artístico como um meio de transformação social e política, a partir de alianças.

Nas linhas a seguir, abordarei, dentre outras, a experiência pulsante do “Madame Satã”, uma boate *underground* na São Paulo dos anos 1980 onde Wonder foi marcante com suas performances extremas e provocativas. O local abrigou a música experimental de então,

² Sistema heteronormativo e cisgênero: modelo de organização de sociedade transmisógeno e cissexista que, operado a partir da matriz heterossexual, branca, masculinista, naturaliza pessoas não-trans como “biológicas”.

que desafiava a normalidade naquele momento. O *rock* e o *punk* eram formas de reterritorialização cultural e Claudia descreve o Satã como um “templo” de encontro e confronto de diferentes formas de ser e de viver (Wonder, 2008a). Espaços ditos alternativos, como o clube Satã, que geravam novas formas de sociabilidade e subjetividade, são lidos aqui como “espaços outros”, onde se crê “adentrar e se está, pelo próprio fato de entrar, excluído”, seguindo Foucault (2013, p. 119). A boate Madame Satã é descrita por seus contemporâneos como uma área de criação e experimentação, onde a estética, o corpo e a identidade eram desconstruídos e ressignificados. Criando uma cena efervescente, espaços como esse foram fundamentais para a configuração da São Paulo noturna dos anos oitenta, onde a relação entre os corpos, a cidade e as identidades atingia um ponto de convergência (Moraes, 2006). O objetivo deste artigo é contribuir para análises sobre a relação entre gênero e subjetivação. Para isso, aproprio-me da crítica de Judith Butler em torno da construção social do “eu”. Butler propõe que a identidade não é algo pré-existente, mas algo que se constrói de maneira contínua. Os gêneros são construções performáticas, não naturais, e a repetição dessas performances é o que dá a ele a aparência de naturalidade (Butler, 2018). O nome, enquanto uma forma de poder, define um sujeito desde a infância, mas também pode ser subvertido e questionado. Como expressa Claudia, “a verdade do que sou” não se resume à conformidade com os nomes que nos são atribuídos.

A ideia do “nome” como um poder remete à forma como as identidades são impostas e como as palavras e o próprio ato de nomear podem carregar um peso significativo de sujeição. O “chamamento interpelativo” a que se refere Butler é a forma como somos convocados a nos definir. A historicidade do nome carrega poder, estabelecendo os limites e as possibilidades de existência de um sujeito. O nome, assim, é um instrumento de controle, uma forma de reencenação contínua das normas sociais históricas (Butler, 2021). Claudia Wonder (2008a) afirmava que a “verdade sobre si mesmo acabará prevalecendo”, de modo a dizer que a identidade não se encontra nos rótulos impostos, “não está no RG”, como ela cantava, mas sim na vivência. A “verdade” não é algo estático ou preso a uma definição externa, como uma identidade fixada. Ou seja, está em constante transformação e só pode ser encontrada na relação do sujeito consigo mesmo e com seus próximos. Isso está em consonância com a proposta de Butler (2015a) de que o gênero não é algo que simplesmente se “é”, mas algo que se “faz”, que se “performatiza” constantemente.

A ideia de que “menino é isso, menina é aquilo” expressa como as normas rígidas de gênero são repetidas, como um “disco riscado”, forjando nossa maneira de agir e de ver o mundo. O gênero parece predeterminar as opções de vida. A crítica à noção de identidade atrelada a uma definição estática de gênero, raça ou classe, é uma das premissas centrais tanto de Butler quanto de Claudia, que apontam que a verdadeira “verdade” sobre si reside na liberdade de existir além das definições. A escrita e a performance, estilos que Claudia experienciou, não eram meios de expressão artística apenas, mas formas de ação. Através dessas práticas, veremos, ela conseguia reinventar-se, tornando-se uma figura de visibilidade para os corpos não cisgêneros. Tomando o gênero como crítica, sua resistência se dirigia, por fim, às limitações do movimento feminista cis e heteronormativo e à homonormatividade do movimento homossexual surgente.

Luzes, Wonder, ação! As performances e histórias de Claudia permitem uma reflexão sobre a música como ferramenta política. Na década de 1980, dizia-se “nossa música é nossa política”, destacando o papel da arte na busca por democracia e na contestação das ordens tradicionais e conservadoras. A frase de 1984 “você me abre seus braços e a gente faz um país” (composta pelos irmãos Antônio Cícero e Marina) reflete um desejo coletivo de transformação. Num tempo em que “o pessoal é político” tornou-se filosofia, Wonder encarna a prática de liberdade e cuidado de si descrita por Foucault (2004), transmutando a vida em um projeto ético e estético, como o filósofo sugere em suas análises. Cumpre ressaltar que a arte, frequentemente vista como um espaço onde normas e convenções são questionadas e reconfiguradas, também pode se tornar uma forma de legitimação dentro do próprio sistema que busca subverter. A afirmação de um produtor musical de que a citada cantora Marina “tocava bem demais para uma mulher” e o comentário sobre a “voz grossa demais” de Claudia Wonder (que adiou a produção de seu disco) evidenciam como uma “voz potente” era associada à masculinidade, desqualificando essa habilidade quando atribuída ao feminino, mesmo nas esferas culturais e industriais. A resistência de Wonder, ao desafiar tais hierarquias, não é apenas uma oposição à exclusão, mas também uma afirmação da possibilidade de existir. Entre tensões de norma e liberdade, sua arte emerge como reinvenção e desejo: um gesto político que ecoa coletivamente, sonhando um país novo onde existir é, em si, um ato transformador.

ALÉM DE DIANA, OS OLHARES DE WONDER

Para começar, a questão que surge é: se a identidade é construída e performada, seria possível chegar a uma verdade pessoal fora das normas? Se a verdade é algo que se refaz continuamente nas relações de poder que nos definem, a arte é um espaço verdadeiramente livre? É uma “outra realidade”? Na letra que Wonder cantava e que funciona aqui como epígrafe, há uma recusa que pode ser entendida aqui como tentativa de escapar à disciplinarização. Foucault argumentaria que, ao rejeitar a normatização imposta por instituições como a representada pelo RG, o sujeito busca romper com as formas de controle e gestão do corpo e da subjetividade exercidas pelo poder. Na construção identitária de Wonder, vemos não cópias miméticas, mas uma espécie de arquivo ou coleção que abrange desde estrelas de cinema até figuras femininas da Antiguidade greco-romana, como Diana, Afrodite e Atena. A verdade é vista como criação, “quem quiser que acredite”. A travesti sugere que, para mudar-se, o sujeito deve escapar da maneira como a sociedade constrói as identidades. Mas, para isso, é preciso um distanciamento do que já se conhece, um estranhamento em relação ao presente, um exercício de suspeita e dúvida.

Uma realidade outra? O desafio proposto por Claudia é questionar o que realmente significa ser “normal”. A luta política de Wonder alcança um nível coletivo, funcionando como busca por um lugar no mundo e, ao mesmo tempo, como uma forma de transformá-lo. Existe uma “normalidade” que não seja definida pelo binarismo de gênero e pela cis-heteronormatividade? A frase “Luzes / Wonder / Ação” pode ser vista como um convite a práticas subversivas. Nietzscheanamente, Wonder se reinventa por meio da potência do falso (Santos, 2016), ou seja, através da criação artística, conforme o Foucault deleuziano. Sua existência aproxima-se da noção de “vida artista” (Branco, 2009; 2017), pois adota uma arte da auto-invenção, na qual se constrói e se desconstrói ao mesmo tempo. O devir artista oferece a possibilidade de criar e recriar constantemente sua própria realidade, sendo uma forma de resistência aos limites epistemológicos e ontológicos que buscam definir o que é ou não passível de existir (Deleuze, 2008a). Claudia não apenas se recusa a se submeter ao gênero imposto por outrem, mas usa da sua condição de artista e *performer* para expor a crise das categorias e dos rótulos, criando um espaço entre o visível e o invisível. Para ela, a arte é uma performance de existência, “mostrar que eu sou alguém, que eu existo” (Wonder,

2008b). Mais do que uma reivindicação individualista por reconhecimento fácil ou complacente, isso implica em um confronto. A sua vulnerabilidade assim transita entre a fragilidade e a potência. A arte surge como uma forma de dar visibilidade ao corpo, não para esse corpo ser consumido ou admirado, mas para ser reconhecido como válido e legítimo em sua complexidade. A ação performática de Wonder não é mero espetáculo, portanto, é uma ação política e filosófica. Claudia interroga noções pré-estabelecidas sobre o que é verdadeiramente real, verdadeiro e autêntico, tornando a arte um campo de afirmação radical da vida como um eterno devir.

Na boate “Nostromundo”, um espaço fundamental para a construção da subjetividade travesti em São Paulo na década de 1970, no cruzamento da Consolação com a Avenida Paulista, Claudia faz sua estreia, realizando números de dublagem. Ela tem por modelo, nos palcos iniciais, a artista travesti Rogéria, mas, nos anos 1980, com seu estilo multimídia, ressignifica os *shows* de travestis que Rogéria ajudou a popularizar. Ao rejeitar o mito em torno da imagem da travesti da família brasileira (epíteto de Rogéria), Wonder, ao mesmo tempo, acolhe essa referência. Sua subjetivação segue, de certa forma, o princípio psicanalítico de “matar a mãe e o pai”, carregando as marcas e a historicidade das construções que a precedem. Ela retoma, adota e reelabora essas referências, sem deixá-las para trás. Embora eu não esteja afirmando aqui um determinismo psicológico, vejo a negação como um saber, marcado por ambivalências e complexidades. Wonder busca para si os aplausos, “não para Judy Garland ou Liza Minnelli” (Wonder, 2008b). Esse é o modo como afirma para si uma diferença – ou seja, uma nova repetição, onde o igual e o diferente coexistem, sem se excluir. Ao desconstruir a ideia de originalidade, esse exercício de si é, na verdade, um rearranjo, uma variação, que questiona o poder que leva as subjetividades a repetirem-se de maneira acrítica. A subjetivação não é uma criação a partir do nada, mas uma ressignificação, portanto.

Ao buscar se tornar perceptível, Wonder não se contenta com a conformidade de ser vista dentro de um único modelo, mas reivindica seu direito de ser visível em todas as suas complexidades e multiplicidades. A filosofia de Wonder, ao abraçar a potência do falso (Santos, 2016), investiga os fundamentos de uma ontologia do ser e do reconhecer. Essa perspectiva nos leva a questionar a própria natureza da verdade enquanto uma ficção útil. A identidade de Claudia é uma eterna invenção, uma arte performática que a torna um ser em

fluxo. O corpo, então, não é apenas uma categoria biológica, mas um território ontológico, um lugar de afirmação e, ao mesmo tempo, de subversão. O ato de se tornar visível não está necessariamente relacionado, assim, ao conformismo, à aceitação de uma identidade preexistente. O corpo de Wonder em cena a torna vulnerável e essa vulnerabilidade é um dos elementos centrais de sua performance performativa. Em 1985, no show “Vômito do Mito”, que encerrava a noite no palco do Madame Satã, Claudia realizava um ato que não apenas descreve uma situação existente, mas a cria ou a modifica. Usando uma máscara, ela se lançava numa banheira de sangue cenográfico, “ficava completamente nua, matava a cobra e mostrava o pau... e jogava esse sangue em todo mundo” (Wonder, 2008b, p. 52), como ela mesma descreve, fazendo referência aos “anos de chumbo da aids”, um momento de grande tensão social. Nesse período, ela fazia parte da trupe antropofágica de Zé Celso, do Teatro Oficina, colaborando na encenação da peça “O Homem e o Cavalo” (1985), na leitura do texto “Acordes”, de Bertolt Brecht (1986), entre outras ações. Ganhando visibilidade na imprensa, criava híbridos artísticos, ao transitar entre palcos de teatro e boates, passando pela música, performance e ativismo político. A vulnerabilidade, quando enfrentada de maneira criativa, pode se transformar em resistência, conforme vemos.

Wonder buscava “vomitar todo aquele mito” em torno da figura da travesti com plumas e paetês. Queria mostrar que a travesti pode fazer mais. Sua performance se insere em uma tentativa de reconfigurar a cena cultural de São Paulo. Ao mesmo tempo, enseja uma reflexão sobre essa cena alternativa, que não constitui simplesmente espaços desregulados, como alguns podem supor. Enquanto uma “mulher com pênis” e voz grave, Claudia provoca dissonâncias no circuito dito *underground*, questionando a economia discursiva cisgênera e heteronormativa que produz mitos, como o de “travesti da família”, associado a Rogéria, em quem Wonder se espelhava. No emblemático show “Vômito do mito”, ela mistura artes cênicas e visuais, valendo-se do *rock*. Realiza performances autorais, lê, dentre outros, Glauco Mattoso. Na performance, ela cita o autor inserido na Poesia Marginal da década de 1970, de quem foi bem próxima: “vômito do mito/ da novanovanovanovageração/ cuspo no prato e janto juntocompalmito/ o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão”. Sua produção artística se alimenta de mitos e de formas tradicionais. Ela é uma “mestra antropofágica”, na definição do encenador Zé Celso. Wonder atrai admiradores como Hudínilson Júnior – um artista homossexual cuja obra tratava do

homoerotismo e foi atravessada pela epidemia de hiv/aids. Amizades intensas e inesperadas surgiam no clube Satã, como a de Caio Fernando Abreu, que escreveu duas crônicas para Wonder em 1986 e 1987. Em uma delas, Caio afirma que Claudia deveria ter sido contratada para gravar um álbum, reconhecendo a importância de seu trabalho naquele momento.

Ao demonstrar que as categorias de “homem” e “mulher” são maleáveis, Wonder, segundo Caio, abriu espaço para a reimaginação das identidades. Claudia era uma mulher extraordinária, que causava espanto ao arriscar, como diria Butler (2017, p. 168-169), “sua inteligibilidade e reconhecibilidade em um convite para expor e explicar as maneiras inumanas em que ‘o humano’ continua a ser feito e desfeito”. O título da crônica de Caio, “Meu amigo Claudia”, reflete a problematização proposta por ela. Wonder questiona a ideia rígida de que homens são masculinos e mulheres são femininas. O escritor provoca a reflexão sobre a relevância de “um *o* ou *a* no artigo ou pronome que precede o nome de uma pessoa” (Abreu, 1986, p. 2), sugerindo que as identificações subjetivas são uma realidade complexa, conforme sua amiga Claudia ensinava. “Vômito do Mito” capta a potência subversiva de um tempo e de um gesto. “Era o momento certo, era o *rock*, era o *rock*” (Wonder, 2008b, p. 52). Wonder relembra assim o impacto visceral da cena da banheira tingida de groselha, que evocava o sangue em uma época assombrada pela aids. O gênero musical, para ela carregado de revolta, foi a trilha sonora de sua insurgência, em um tempo que pulsava com a crueza do *punk*. Ao revisitar suas memórias, Claudia inventa um passado que transborda poesia e inquietação. Era “maravilhoso sair quase meio-dia, do lado escuro da vida”, diz, ecoando Cazuzza em “Só as mães são felizes”. Esses cenários, como o bar Val Improviso e a Rua da Consolação, foram, para ela, teatros improvisados de conversas profundas (Wonder, 2008b).

Na cartografia da noite paulistana, esses espaços emergem como “alternativos”, porque acolhem corpos e condutas consideradas fora da norma. Inventavam-se ali modos de existir atravessados pelo desejo de liberdade, configurando subjetividades anárquicas. Estranhando as normas cotidianas, essas subjetividades viviam o presente, recusando a espera por uma redenção futura. Assim, lutavam contra os regimes que governam pela individuação (Foucault, 1995), afirmando um agora de reinvenção e resistência. Paulistana, *performer*, cantora, atriz, compositora, escritora e ativista, Wonder constrói uma história que não segue uma linha de “verdade factual”, é uma criação, um contínuo processo de

reinvenção e diferenciação, que mobiliza o passado, o presente e o futuro. Sua atuação levanta questões sobre a performance e o performativo, que podem ser analisadas à luz do conceito de performatividade proposto por Butler. Mais do que um simples jogo livre ou uma autorrepresentação teatral, a performance performativa, segundo Butler, é uma ficção imitativa e regulatória, que mostra a artificialidade e contingência do próprio real.

O termo “performance”, que assumiu sentidos específicos nas artes e ciências humanas, complica a distinção entre arte e vida, funcionando como um meio para desnaturalizar o fazer, o desempenhar e a atuação (Mostaço, 2012). Nas práticas performáticas, o gesto vai além da narrativa ou descrição: ele retoma e atualiza convenções e estilos, instaurando e criando a própria performance. Nesse ato, passado e futuro se sincronizam, e o corpo, o tempo-espço, a palavra ou imagem, o movimento e os eventos se tornam protagonistas, sem se reduzirem à ideia de representação (Martins, 2003). Judith Butler, ao discutir o gênero como uma performatividade, propõe que as categorias de gênero se constroem através de repetidas ações. No caso de Claudia, sua performance oferece uma resistência criativa às ações limitantes, revelando o potencial de cada indivíduo de ressignificar e de se reconfigurar. Wonder nos mostra que a arte não se restringe a expressar a identidade, é uma maneira de criar novas realidades, novas formas de ser. A arte não se limita a refletir o mundo; ela o refaz, abre novas possibilidades.

O corpo, tal como o concebe Foucault, é um território de controle e disciplina, mas também um espaço de resistência. Wonder, ao performar sua própria transformação, faz do corpo não apenas um objeto de olhar e julgamento, mas um sujeito de sua própria reconfiguração. A liberdade de ser o que se é, no caso de Wonder e outras travestis, está ligada ao conflito entre ser autêntico e ser reconhecido, uma prática dentro do que se define como “livre” e “aceitável” sem necessariamente dissolver essas estruturas históricas. Em Foucault, os indivíduos se tornam sujeitos formando-se dentro de um campo de poder e não fora dele. A identidade não é simplesmente algo que “somos”, mas algo que “nos tornamos”, constantemente, através de discursos e práticas que nos condicionam. O corpo, ao ser exposto, se torna assim mais vulnerável ou mais poderoso?

O PEITO DE AFRODITE E A ARTE DA DÚVIDA

Nascida em 1955, Claudia iniciou sua carreira no número 2554 da Rua da Consolação, mais precisamente no palco da “Nostromundo”, uma famosa casa travesti. Antes de ser um espaço para apresentações, o local era um bar, que foi assumido por Condessa Mônica, uma mineira que se tornou paulistana aos 12 anos. Em 1971, Condessa fundou a Nostromundo, conhecida como “Nostro” entre os íntimos. O nome foi escolhido em homenagem à proteção legal recebida de um juiz de direito de família italiana, que concedeu à Mônica as autorizações necessárias na época. Transexual e empresária da noite, Mônica tinha formação em Direito e trabalhou como advogada durante 11 anos. Usando paletó e gravata para se passar por homem, era frequentemente chamada de “viado” nas ruas, devido aos padrões de aparência e comportamento que definem o gênero de cada um. Na “Nostromundo”, Condessa Mônica comandava concursos de beleza e *shows* de *drags* e travestis. Como *performer*, ela imitava figuras como Amália Rodrigues e Edith Piaf. Queria mostrar à sua família e vizinhos que uma mulher também tem “fibra”, ela dizia, desconstruindo a ideia de que o feminino é algo submisso, uma ideia que Wonder também iria desconstruir. Para Wonder, “a arte começa quando você acorda”, ela acreditava que, ao se levantar, já começava a atuar, sugerindo que os gêneros são desempenhados, são performances aceitas como verdades, materializadas em estilos, corpos, gestos e códigos.

Em uma entrevista do jornal *Estadão*, na década de oitenta, Claudia foi descrita como um “rapaz de peito”. Podemos dizer que o jornal se recusava a reconhecer a realidade de seu gênero. Ao mesmo tempo, o que o jornal faz, sem perceber, é problematizar a ideia de que o gênero é uma característica essencial e imutável. Ao chamar Claudia de “rapaz de peito”, a enunciação jornalística estava, de maneira involuntária, questionando a naturalização do gênero.

Na ocasião, Claudia afirma ao jornal: “você tem de ser muito artista para ser travesti”, destacando as travestilidades como uma forma de vida construída e trabalhada, não espontânea ou natural, assim como a arte. Na mesma entrevista, Claudia também questionou as normas de gênero que definem o que é uma vida vivível, ao dizer que teve de “se colocar muito bem como artista, como pessoa, como ser humano”. Claudia se referia ao esforço necessário para afirmar sua subjetividade de forma socialmente visível. Esse esforço

é aumentado para aquelas que quebram as expectativas de como uma pessoa deve se comportar e se vestir. Conforme relata Wonder, a década de 1970 marcou a emergência das boates em São Paulo e a invenção dos concursos de beleza travesti, representando a criação de um modo de existência outro. Ela descreve que toda jovem travesti da época desejava participar desses concursos, era um “ritual de passagem”. Wonder destaca como essas performances, incluindo os concursos de beleza organizados por Sílvio Santos em seu programa televisivo dominical, foram importantes para o reconhecimento público das travestis. No entanto, esses eventos também carregavam uma humilhação implícita. As travestis eram chamadas por nomes masculinos e submetidas a um escrutínio. Claudia observa que era o que havia naquele momento. O palco e as boates eram essenciais para a afirmação da subjetividade travesti, sendo para elas um dos únicos espaços de visibilidade e representação.

Wonder começou sua carreira como cabeleireira e maquiadora, no início dos 70, integrando o elenco da “Nostromundo” e realizando números de dublagem. Em seguida, participou de *shows* de travestis, como “As Gigolletes”, e fez algumas aparições no cinema. Em 1974, teve uma participação no filme “O Marginal”, onde contracenou com Tarcísio Meira. No filme “A Mulata que Queria Pecar”, de 1977, Wonder foi creditada como Marco Antônio. De autoria de Victor Di Mello, diretor e produtor de pornochanchadas cariocas, “A mulata que queria pecar”, da fase *soft* da Boca do Lixo, foi classificado como “uma comédia inconsequente” pelo parecer que autorizou sua exibição sem cortes naquele ano, durante a ditadura. A personagem travesti Patrícia, interpretada por Claudia Wonder, é exotificada, sendo apresentada em cenas como a de *strip-tease*, na qual se “revela” como travesti, com o intuito de provocar o riso. O filme realiza uma operação repetitiva que ecoa interpelações passadas. Ao reencenar sanções e juízos normalizadores, disfarça as possibilidades performativas de proliferação de gêneros e sexualidades que não se alinham à matriz heterossexual branca e cisgênera. Ou seja, reproduz padrões normativos, ao recriar situações e discursos que indicam os comportamentos considerados normais, inibindo subjetivações outras.

Em vez de explorar o potencial performativo da sexualidade e do gênero, o filme mascara as inúmeras possibilidades de existir, reiterando os mesmos moldes e exclusões já estabelecidos. Isso limita a imaginação de alternativas. Esse tipo de discurso, como ensina

Butler (2021), não se origina nem se encerra no falante, escapando ao controle. Seus efeitos injuriosos e assujeitantes não são definitivos, mas ambivalentes, havendo a possibilidade de interrompê-los e subvertê-los. Abro aqui um parêntese para citar o filme “Sexo dos Anormais”, de 1984, com Wonder no papel principal. A obra apresenta, de forma até então inédita, a travesti como mulher. Isso se destaca quando esse filme é comparado às ditas “porno-chanchadas”, que frequentemente forjam as travestilidades como “ludibriação” ou “fraude”. No filme de Alfredo Sternheim, Claudia Wonder interpreta uma travesti que busca transformação através de procedimentos cirúrgicos, após ser rejeitada por seu amante por não se encaixar nos padrões cisnormativos. O filme explora a travesti como um corpo “ex-cêntrico” e questiona o conceito de “anormal”. A cena de sexo explícito de Jéssica, desprovida de trilha sonora, destaca o desconforto e a transgressão, explorando práticas sexuais marginalizadas como o sexo anal, e subvertendo as imagens tradicionais de prazer e sexualidade *hollywoodianas*. Apesar de ter um final convencional, com o casamento de Jéssica e Roberto, o filme traz à tona uma crítica aos modelos heterossexuais.

Ao explorar o feminino da personagem Jéssica, vivida por Claudia, “Sexo dos anormais” expõe o binarismo de gênero que, ao segmentar as identidades humanas, acaba por ordenar a constante invenção de subjetividades. Ao abordar “prazeres específicos” (Foucault, 2001), a película aponta o gênero como uma imitação do mito da originalidade. Sugere que o gênero é uma “paródia”, uma imitação de algo idealizado, como o mito de que há uma maneira “original” e “verdadeira” de ser homem ou mulher. Assim, o filme prova que o cinema, como aparato e prática de linguagem, pode ser um discurso analítico que “diz o que outros discursos não dizem” (Lopes, 2006, p. 390), oferecendo pontos de desequilíbrio na economia política que mantém a ficção de gêneros estáveis e essenciais. Autodeclarado homossexual, Sternheim adota uma abordagem despatologizante no filme, embora essa perspectiva seja refreada pelo contexto da produção, que coincide com o da epidemia de hiv/aids. Como observa Néstor Perlongher (1987, p. 75), “os olhos da ciência estavam voltados ao ânus!”. As práticas sexuais associadas ao sexo anal, eram demonizadas, naquele momento, auge da crise. A visão da ciência tratava essas práticas como perigosas e desviantes, reforçando a noção de sexualidade monogâmica e reprodutiva. O filme utiliza a figura de autoridade do médico para questionar as categorias de normal e anormal, como exemplificado pela fala do personagem Daniel, que afirma, na cena final, que “em se

tratando de sexo, nada pode ser considerado anormal”. Desde o início, o médico adota uma postura vanguardista ao reconhecer que a travesti é “um ser humano como qualquer outro e que também está sujeita a crises existenciais”.

A crise vivida pela travesti Jéssica/Wonder está centrada na falta de reconhecimento e nas dificuldades para afirmar sua existência. Em uma entrevista anos depois, Wonder reflete que o filme foi o primeiro a incluir uma cena *gay*, em que um ator a interpretava antes da transformação. O roteiro é permeado por dinâmicas de disciplinamento e controle e constitui um discurso pedagógico que atravessa, como vemos, as relações de Wonder consigo mesma. Em fins da década anterior, Wonder viajou para a Europa, onde passou quatro meses, em Paris. Embora não tenha se estabelecido nos palcos europeus, Claudia sobreviveu nas ruas. Nos últimos anos de sua vida, ela refletiu sobre sua experiência de transição, que incluiu, nos anos setenta, a decisão de colocar os seios e assumir a figura de Claudia Wonder. Se tivesse sido amada e aceita sem as intervenções corporais, talvez não tivesse passado por isso, ela observou anos mais tarde. Sua análise aponta para a natureza performática dos gêneros, que são criados e recriados em um processo contínuo de ressignificação. Wonder se alinha com Judith Butler, que vê a performatividade de gênero como uma tentativa de se conformar perfeitamente às expectativas de gênero, esforço que inevitavelmente falha.

Ao nascer, somos atribuídos a um sexo/gênero, mas essa atribuição é passível de revisão e subversão. Com suas múltiplas reinvenções, Wonder demonstra a construção desafiadora das identidades como um processo que envolve linguagem, corpo e tecnologia, o que se articula com o pensamento de Butler e a proposta contrassexual de Paul B. Preciado (2017). Quando Wonder performa, ela não está apenas “representando” um gênero ou uma identidade, podemos dizer que ela está criando uma nova possibilidade de existência, em constante relação com os padrões que tentam definir quem ela deve ser. A questão do reconhecimento é central para a compreensão dessa filosofia de vida. Em sua busca pela visibilidade, a performance de Wonder é, ao mesmo tempo, uma crítica social. No verso “Sou diva da dúvida”, podemos ler uma alusão ao eterno retorno, conceito chave em Nietzsche. A dúvida, para Nietzsche, não é algo a ser evitado, mas uma condição do indivíduo que se questiona. Longe de ser destrutiva, a dúvida permite que o indivíduo se reinvente. Quando alguém aceita a dúvida e os questionamentos como parte de sua existência, não está se

fechando para o mundo, está abraçando o viver, suas contradições, transformações e ciclos. A dúvida, portanto, não é uma fraqueza, é uma força ativa e criativa, cabendo perguntar por que nos obstinamos tanto com a ideia de uma verdade indubitável.

A REINVENÇÃO DAS VERDADES DE ATENA

A memória de Wonder, como outras, não é uma construção linear e autêntica de uma verdade essencial, uma representação fiel de um passado. As memórias não são uma recriação exata do que aconteceu, elas carregam uma carga de esquecimento, reinterpretação e reconstrução. Esse processo de “reatualização” faz emergir um sujeito que não se vê como um ente autônomo e transparente, mas como um ser sempre condicionado, sempre refeito e refazendo-se. Se olharmos para Wonder como artista, podemos entender sua forma de aparecer como um acontecimento discursivo. Wonder, como performer, revela as forças em jogo em sua construção identitária. Ela não é apenas o que os outros dizem que ela é; ela se refaz continuamente, apresentando-se de formas novas, reconfigurando sua imagem e sua história. A identidade e a memória não são algo fechado. As relações de poder são capazes de gerar “linhas de fuga”, ou seja, aberturas que permitem a criação de novas formas de subjetividade. O poder, como afirmado por Foucault, não é absoluto nem totalitário, mas disperso, sempre em fluxo, constantemente sendo negociado e contestado. É nesse sentido que a vulnerabilidade de Claudia, longe de ser uma condição paralisante, se transforma em um campo fértil. Morando no Jardins, em São Paulo, seu último endereço, em 2009, Claudia Wonder refletiu sobre sua vida artística e militante, em entrevista ao *Estadão* uma vez mais. Ela disse que começou a fazer *shows* movida pelo desejo de ser artista, que não se via militante, mas, ao encarar a polícia e lutar por direitos, percebeu que estava, de fato, envolvida em uma batalha.

A liberdade, em termos foucaultianos, não é uma ausência de poder, mas uma prática de resistência dentro das redes de poder que nos cercam. O poder não é algo que se possui e a liberdade é a habilidade de desviar-se e criar novas formas de subjetividade e ação. Para Wonder, essa liberdade parece ser performativa e ligada a uma forma de felicidade e realização. Claudia converte sua vulnerabilidade em um espaço de visibilidade, tornando-a uma parte essencial de seu ser e um ponto de resistência.

A referência a Nietzsche e Jung nas histórias de Wonder é significativa, pois mostra como ela buscou na filosofia e na psicologia formas de expandir sua subjetividade, “eu li Nietzsche, Jung, conheci Roberto Piva, Glauco Mattoso, raspei a cabeça e comecei a escrever”, relatou em seu livro (Wonder, 2008b, p. 53). Nietzsche, com sua crítica à moralidade e sua ênfase na criação de novos valores, oferece a Wonder uma perspectiva sobre a vida como obra de arte. Wonder vivia em um ambiente criativo, conforme contou, “raspei a cabeça e comecei a escrever”, afirma, apontando a subjetivação artista como desejo de criação. Claudia afirmava cantar o seu próprio universo, “já nos anos oitenta eu cantava *vem pra barra pesada*” (Wonder, 2008b, p. 55). Suas performances se tornaram um meio de conversão a si mesma, reafirmando seu desejo de estar viva e não sujeita a imposições externas. Realizando sua arte fora do circuito *mainstream*, nas casas noturnas e espaços *underground*, Wonder sugere que o fracasso pode ser mais criativo e subversivo. Inspirada por Lou Reed, ela se inseriu na cena alternativa paulistana, usando o *rock* e o niilismo como uma forma de criação radical de si. O músico novaiorquino, aclamado na década de 1980, fundou, nos anos 1960, a banda de rock experimental “*The Velvet Underground*”. Embora tenha sido um fracasso comercial, a banda se tornou uma plataforma para Lou Reed. No caso de Claudia Wonder, essa associação com o universo alternativo funciona como uma tática. Ao se posicionar nesse contexto, ela se distancia da imagem de uma “travesti que só dubla”, ou seja, uma pessoa que apenas imita ou replica papéis. Wonder se afirma como uma artista politizada e intelectual, em contraste com outras figuras, reforçando seu *status* de realizadora autônoma.

A ideia de um “sujeito autônomo” é um conceito problemático dentro da filosofia pós-estruturalista, que argumenta que não somos seres isolados e auto-suficientes, que somos sempre construídos por forças históricas. Nessa direção, a identidade não é autônoma, é um campo de luta e transformação. No pensamento de Foucault, o poder não age apenas por meio de figuras autoritárias, manifesta-se em uma rede de relações cotidianas, nas quais o sujeito é tanto o produto quanto o agente. O poder cria sujeitos, mas também oferece possibilidades de fuga, como nos sugere Deleuze (2008b). Dramatizando um estilo de “vida nua”, que se despoja da “armaduras”, o estilo de Claudia funciona como transvaloração, pois “não esconde nenhuma parte de si mesma, e isso porque não comete nenhuma ação vergonhosa, nenhuma ação desonesta, repreensível, que pudesse suscitar a censura dos

outros e fazer corar aquele que a comete” (Foucault, 2011, p. 221). A forma criativa de Wonder se dar a ver ressoa com a ideia nietzschiana de que a verdade não é algo absoluto ou dado. Nietzsche rejeitava qualquer moralidade que fosse dada *a priori*. Ele acreditava que o ser humano deveria criar sua própria moral. Ao dizer “a verdade do que sou não está no RG”, Wonder nos mostra que a verdade deve ser abordada de maneira ponderada, estratégica e ética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou a vida-obra de Claudia Wonder, travesti e multiartista. O objetivo foi propor alternativas à manufatura de sujeitos unitários, fixos, e iluminar os espaços de reinvenção. Inspirado por Foucault e Butler, este trabalho, por fim, nos convida a repensar a própria natureza da identidade e da transformação, onde cada gesto carrega o potencial de desestabilizar normas e criar novas possibilidades de ser e aparecer. Wonder, ao narrar sua própria história, buscou uma verdade que se reinventa sem cessar. Como artista, criou mundos, transformando suas dores e amores em expressões de uma vida feliz. Em seu último trabalho, no filme “Luz nas Trevas” (2010), ela interpreta uma prostituta e, ao dizer “eu faço tudo com amor”, produz uma declaração que soa como um epitáfio, pois faleceria pouco depois. Sua atuação quebra a quarta parede entre o real e o ficcional. A cena que estou citando, rodada nos anos 2000, é uma paródia da Boca do Lixo, zona boêmia paulistana. Ao final da vida, no Centro de Referência da Diversidade, ela trabalhou, naquela região, com profissionais do sexo, travestis e transexuais em situação de vulnerabilidade. A obra de Wonder não era apenas conscientização, mas uma luta política e uma estética subversiva, inventiva e estratégica que, ao questionar a realidade, inscrevia novos regimes de afeto.

Naqueles anos 2000, Claudia se envolveu em vários projetos coletivos, incluindo o curta “Cama do Tesão” (2000), de Lufe Steffen, que homenageia as pornochanchadas. No filme, ela aparece como um espectro e canta o estribilho “*each man kills the thing he loves*”, immortalizado por Jeanne Moreau em “Querelle”. O diretor, que a convidou para o papel de uma *pin-up*, se surpreendeu ao descobrir que Claudia não dublava e que sempre cantou. Wonder criou sua própria voz. Na tessitura de sua arte e militância, a travesti se revela como

uma crônica da reinvenção perpétua, um manifesto do que é ser múltiplo e mutável. Em sua busca pela verdade, ela se desvia da ideia de uma essência, afirmando com ousadia: “sou diva da dúvida”, uma abertura política. Wonder não se define por uma verdade imutável, mas por uma pluralidade de vidas que frequentou, entrelaçadas e fragmentadas. Como se sua arte fosse um espelho que reflete não uma imagem acabada.

“Meu olho de Diana / meu peito de Afrodite / minha verdade de Atena”. Wonder transcende os mitos, não para homenageá-los, mas para recriá-los, desafiando o tempo e a história. Ao propor um abandono das certezas, ela nos ensina que a verdade não é uma propriedade e que, em última instância, prevalece a nossa capacidade de reescrever o mundo e a nós mesmos. Seu trabalho cria um entrelugar fluido. Nesse espaço, a identidade se constrói e se desconstrói, como uma dança que nunca se repete, uma música que ressoa múltiplos tons e uma palavra que se refaz a cada instante. Claudia Wonder personifica o constante devir como força criadora. Sua obra, simultaneamente política e poética, leva a pensar a história não como uma busca por raízes ou essências, mas como um ato de criação contínua — uma arte em movimento, música, letra e dança. Sua participação em filmes expõe as camadas de construção e desconstrução que compõem as travestilidades, enquanto suas canções e performances no palco são uma crítica cortante. Wonder atravessa várias formas artísticas, dissolvendo as barreiras impostas entre o “pensar” e o “agir”. Neste artigo, suas práticas são compreendidas como um território filosófico. Assim, o processo de se tornar é enxergado como uma entrega à fluidez da existência, um contínuo desmonte e reconstrução.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *MEU AMIGO Claudia*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 jun. 1986, Caderno 2, p. 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em 12 out. 2025.

BRANCO, Guilherme Castelo. *ANTI-INDIVIDUALISMO, VIDA ARTISTA: uma análise não-fascista de Michel Foucault*. In: **RAGO**, Margareth; **VEIGA-NETO**, Alfredo (orgs.). Para uma vida não-fascista. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009, p. 143-151.

_____. *Vida artista, vida livre*. **DOIS PONTOS**: v. 14, n. 1, p. 115-119, 2017.

BUTLER, Judith. **PROBLEMAS DE GÊNERO**: *feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2015.

_____. **RELATAR A SI MESMO**: *crítica da violência ética*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2017.

_____. **OS ATOS PERFORMATIVOS E A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO**: *um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras, n. 78, p. 1-16, 2018.

_____. **DISCURSO DE ÓDIO**: *uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo. Editora UNESP, 2021.

COLLING, Leandro. *A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade*. In: **COLLING**, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador. EDUFBA, 2019, p. 11-40.

DELEUZE, Gilles. *A vida como obra de arte*. In: **DELEUZE**, Gilles. **CONVERSACÕES**. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo. Editora 34, 2008a p. 118-126.

_____. **CONVERSACÕES**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo. Editora 34, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **HERCULINE BARBIN**: *o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro. F. Alves, 1982.

_____. *O sujeito e o poder*. In: **DREYFUS**, Hubert; **RABINOW**, Paul. Michel **FOUCAULT, UMA TRAJETÓRIA FILOSÓFICA**: *para além do estruturalismo e da*

hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1995, p. 231-250.

_____. *Os anormais*. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

_____. *Uma estética da existência*. In: **FOUCAULT**, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

_____. ***A CORAGEM DA VERDADE***. *O governo de si e dos outros II*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2011.

_____. ***HISTÓRIA DA SEXUALIDADE 1: A vontade de saber***. São Paulo. Edições Graal, 2012.

_____. *De outros espaços*. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. Estudos avançados, p. 113-122, 2013.

LOPES, Denilson. *Cinema e gênero*. In: **MASCARELLO**, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Papirus Editora. 2006, p. 379-394.

MARTINS, Leda. ***PERFORMANCES DA ORALITURA: corpo, lugar da memória***. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.

MORAES, Eugênio Vinci de. In: *O homem e o cavalo*. Letra corrida. Disponível em: <<https://letracorrida.org/2023/07/17/o-homem-e-o-cavalo/>> Acesso em 12 out. 2025.

MORAES, Marcelo Leite de. ***MADAME SATÃ: o templo do underground dos anos 80***. Lira Editora Ltda., 2006.

MOSTAÇO, Edécio. *Conceitos operativos nos estudos da performance*. Sala preta, v. 12, n. 2, p.143-153, 2012.

NICOLAU, Marcio Almeida. **LUZES, WONDER, AÇÃO!** *Subjetividades travestis em São Paulo, décadas de 1970 e 1980*. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2023.

PERLONGHER, Néstor. *O que é aids?* São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo. N-1 edições, 2017..

SANTOS, Zamara Araujo dos. **A ARTE EM NIETZSCHE: a mais alta potência do falso**. Aprender - Cadernos de Filosofia e Psicologia da educação, n. 16, v. 2, p. 23-34, 2016.

WONDER, Claudia (2008a). In: **CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade**. A capa. Disponível em: <<https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/>> Acesso em 12 out. 2025.

_____. **OLHARES DE CLAUDIA WONDER: crônicas e outras histórias**. São Paulo: GLS, 2008b.