



RELICI

NAVALHA NA CARNE E A SUBVERSÃO QUEER: ANÁLISE DO PERSONAGEM VELUDO NAS DUAS VERSÕES CINEMATOGRAFICAS¹

NAVALHA NA CARNE AND QUEER SUBVERSION: CHARACTER ANALYSIS OF
VELUDO IN THE TWO CINEMATOGRAPHIC VERSIONS

Arthur Leitis Junior²

Leonardo Mèrcher³

Glaucia Bernardo⁴

RESUMO

O presente artigo busca resgatar o olhar queer da subversão de gênero em um mesmo personagem interpretado em dois tempos distintos no cinema brasileiro. A presente análise ocorre sobre as duas versões do personagem Veludo, originário da obra teatral *Navalha na Carne* (1967), de Plínio Marcos, em suas duas versões para o cinema, por Braz Chediak (1969) e por Neville D'Almeida (1997). A partir de um único texto teatral, que define o personagem como subversivo, é possível ver duas construções distintas de Veludo para o cinema, refletindo as transformações de gênero no Brasil entre as décadas de 1960 e 1990. Essas mudanças são visíveis na medida em que o cinema permite explorar interseccionalidades e características visuais que ampliam e adaptam o texto teatral para as telas conforme as realidades de cada tempo. Um resultado significativo que materializa essa percepção é o crescimento de um quarto personagem - o garoto do bar - para ampliar o mundo de Veludo na trama.

Palavras-chave: gênero, queer, cinema, Plínio Marcos.

¹ Recebido em 27/04/2024. Aprovado em 03/05/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.12647124

² Universidade Federal do Paraná. arthur.leitis@gmail.com

³ Universidade Federal do Paraná. leomercher@gmail.com

⁴ Instituto Federal do Paraná. glaubernardo@gmail.com



RELICI

ABSTRACT

This paper aims to rescue the queer view of gender subversion by the same character roles in two different times in Brazilian cinema. This analysis takes place on the two versions of the character Veludo, originating from the theatrical work *Navalha na Carne* (1967), by Plínio Marcos, and roled in two movies: by Braz Chediak (1969); and by Neville D'Almeida (1997). From a single theatrical text, which defines the character as subversive, it is possible to see two distinct constructions of Veludo for cinema, reflecting the gender transformations in Brazil between the 1960s and 1990s. These changes are visible to the extent that cinema allows us to explore intersectionality and visual characteristics that expand and adapt the theatrical text for the screen according to the realities of each time. A significant result that materializes this perception is the growth of a fourth character - the bar boy - to expand Veludo's world in the plot.

Keywords: gender, queer, cinema, Plínio Marcos.

INTRODUÇÃO

Quando nos deparamos com estudos de gênero e cinema é comum buscarmos autores, diretores e personagens que instrumentalizem as teorias, comprovando suas diretrizes diante dos papéis e dinâmicas de gênero em uma sociedade. No caso de estudos queer, é comum buscarmos diretores, temáticas e personagens que não se enquadram no padrão binário masculino e feminino cis heteronormativos. Isso significa que personagens que fogem de padrões de gênero tendem a se tornar ricas fontes de compreensão humana e de nossa sociedade. Mas se buscar o objeto que melhor se enquadra em uma teoria pode falsear seus resultados, no caso dos estudos de gênero queer, só o fato de encontrarmos objetos de fluidez de identidades de gênero, por si só, se torna relevante diante da escassez proporcional em nossa produção cultural. Dessa forma, a análise específica sobre um personagem se faz necessária para resgatar e garantir a memória da diversidade em nossa sociedade.



RELICI

De acordo com Meyer e Lord (2013, p. 9), o termo queer na história da arte é adequado por “não existir uma única palavra que possa acomodar as diferentes práticas culturais que se oponham à heteronormatividade”. Com isso, Plínio Marcos e diretores que adaptaram sua peça teatral *Navalha na Carne* (1967) para o cinema (1969 e 1997) tiveram a oportunidade de questionar valores heteronormativos a partir do personagem Veludo e sua subversão homoafetiva. Para tanto é preciso fazer uma análise da orientação de caracterização de personagens (McKee, 2017) e suas interseccionalidades na literatura queer, como em Judith Butler (2010).

Para tanto, o presente trabalho, ao buscar resgatar e compreender mudanças de gênero queer ao longo do tempo, lança o olhar sobre a fluidez da representação da homossexualidade no personagem Veludo, da obra *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Para isso são analisadas a composição desse personagem em duas óticas diferentes. A primeira acontece na montagem do filme de Braz Chediak (1969), com um Veludo interpretado ainda nos anos 1960 pelo ator Emiliano Queiroz - que também atuou como um dos roteiristas e foi o Veludo original do teatro. Essa primeira interpretação se manteve muito próxima à encenação teatral de Plínio Marcos. Quase três décadas depois, o diretor Neville D'Almeida fez uma nova interpretação deste filme, dividindo com o próprio Plínio Marcos a assinatura do roteiro. Nessa versão de 1997, coube ao ator Carlos Loffler materializar Veludo, já em um tempo e valores distintos.

Mas por que partir de um texto teatral escrito nos anos 1960 por Plínio Marcos? Devemos lembrar que *Navalha na Carne* é uma das primeiras peças brasileiras a trazer uma tríade de personagens subversivos à sociedade vigente: um homem vagabundo, uma prostituta e um homem homossexual. Talvez não seja a primeira vez que um homossexual apareça em peças brasileiras, mas a presença desse ‘terceiro sexo’ será repetida em momentos distintos do teatro e no cinema



RELICI

nacional. Dessa forma, com o registro cinematográfico, é possível fazer uma análise das transformações temporais que se refletirão na personificação do personagem Veludo. Ao analisar dois filmes sobre um mesmo texto é possível realizar uma análise comparada que permite enxergar as diferenças mais destacadas: como cada filme cria a imagem de Veludo, como o cenário e as dinâmicas aumentam sua presença e interpretam seus trejeitos, quais elementos são inseridos ou retirados etc. Dessa forma, a presente análise tentará contribuir com a compreensão do queer enquanto papel de gênero subversivo na cultura brasileira através do tempo.

O presente artigo é dividido em três fases distintas: a apresentação do texto *Navalha na Carne* (1967) de Plínio Marcos, e suas duas versões para o cinema; a análise dos personagens Veludo e suas transformações ao longo do tempo; e as considerações finais. Vale ressaltar que a análise aqui presente se faz a partir da conjunção entre análise de orientação de personagem de McKee (2017) e da teoria queer sobre gênero e identidades interseccionais de Butler (2010), bem como da diversidade de masculinos queer por Mercher (2021) em uma produção cinematográfica brasileira.

NAVALHA NA CARNE: DO TEATRO PARA OS CINEMAS

Navalha na Carne, uma peça teatral de Plínio Marcos (1935-1999), foi escrita nos anos 1960 e encenada nos palcos em 1967. Enquanto artista, Plínio Marcos (Figura 1) era considerado “um escritor marginal por excelência” (SANTOS et al., 2021, p. 28). Essa alcunha se deve ao retratar dinâmicas, palavreados, costumes e personagens de grupos sociais marginalizados e vulneráveis. Sexo, violência, pobreza, consciência de classe e homossexualidade são alguns dos temas presentes em seus primeiros trabalhos para o teatro. *Navalha na Carne* não seria sua primeira peça, nem a primeira a retratar a homossexualidade, como é vista um ano antes em



RELICI

58

Dois Perdidos Numa Noite Suja (1966). Entretanto, *Navalha na Carne* trouxe uma visão mais incisiva nas relações entre papéis de gênero, questionando a estrutura binária tradicional baseada no homem e na mulher e inserindo o terceiro sexo: o homossexual.

Figura 1: Plínio Marcos, 1970



Fonte: Correio da Manhã, 1970; Arquivo Nacional, 2024.

De forma geral, a peça *Navalha na Carne* conta a interação bruta e cruel entre a tríade formada pela prostituta Neusa Sueli, seu cafetão vagabundo Vado e seu vizinho transviado Veludo - um faxineiro gay da pensão responsável pelo conflito que inicia a história. Depois de uma noite de “viração”, Neusa Sueli volta para seu quarto de pensão, onde Vado a espera furioso por não ter encontrado o dinheiro ganho por ela na noite anterior. Após longa briga em que acusa a mulher de não ter deixado dinheiro algum para ele, Neusa credita ao faxineiro da pensão o roubo do valor. Veludo é chamado ao quarto e todo o drama de abusos, violência e insultos o homossexual assume a subtração do dinheiro, a fim de pagar ao rapaz do bar por sexo e, também, comprar drogas. É neste clima que o trio desce às profundezas da miséria humana e revela o seu pior.



RELICI

Nesta peça teatral os personagens são retratados sem características físicas ou qualquer outro indicativo, além de seu gênero e profissão. O ambiente é descrito de forma lacônica, não permitindo nada além do essencial, assim como os personagens, destituídos de sonhos. O cenário é apresentado por Marcos (1979) como: “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha, são os móveis do quarto.” Para além do cenário fixo da peça teatral, o foco recai sobre como o gênero se faz presente na história. A linguagem bruta e o tratamento violento usado pelo trio central revelam o poder abusivo do homem sobre as figuras femininas ou feminilizadas.

Dentre adjetivos utilizados por Vado ao tratar Neusa Sueli, temos palavras como: vaca, miserável, filha de uma cadela, nojenta, porca, puta sem-vergonha, vagabunda, puta sem calça, puta nojenta, desgraçada, louca, mentirosa, enganadora e paspalha. Mas, até aí, Neusa não se defende ou demonstra ter sido atingida pelos insultos. Porém quando as agressões verbais passam para adjetivos como piranha velha, vovó das putas, bagulho antigo, velhota, coroa, bagaço, velha podre, vadia velha, galinha velha, a personagem é atingida e muda seu comportamento, acendendo tensão entre papéis de gênero. Inicialmente tende a se colocar em uma postura mais reflexiva, jurando que não tem 50 anos e está apenas gasta e cansada declara, de forma pueril, que “Eu nasci igual a qualquer uma. Limpinha. Há trinta anos atrás, eu era um nenê” (MARCOS, 1979). Posteriormente se torna agressiva e busca se impor e controlar os demais personagens, marcando um conflito entre os três gêneros ali presentes.

O tratamento violento e degradante é a forma que o cafetão - um homem vagabundo fora do padrão do homem romântico apaixonado - tem de minar a autoestima da mulher e consolidar seu poder de macho e único homem que ainda a



RELICI

vê como mulher digna de um pouco de atenção. Com o decorrer das cenas e a entrada de Veludo no ato, Neusa também recebe novos adjetivos, mas dessa vez proferidos pelo faxineiro transviado. Durante a inquisição sobre o roubo, Veludo ataca a prostituta chamando-a de perebenta, suadeira, bobona, vaca e galinha velha. Mais uma vez a idade da personagem é o mais cruel dos xingamentos. A idade e a impureza sexual são aqui colocadas como arma de desvalor e de desinteresse ao papel de gênero feminino na sociedade brasileira.

Já para Veludo os adjetivos aplicados são: puto de merda, bicha miserável, veado, bichona, bichinha, puto, veado de merda, filho-da-puta, veado nojento, fresco de uma figa, sem-vergonha, cachorro, mentiroso, canalha, veado safado, vagabundo, bichona malandra, bicha louca, porco nojento, ladrão sem-vergonha. A própria condição de homossexual é praticamente toda a base das ofensas, negando sua masculinidade como forma de fragilizar e constranger seu gênero queer. Não se enquadrar em um papel binário de gênero, como em ser um homem ou uma mulher cisgênero e heteronormativo, por si só, já se coloca como algo a ser repudiado ao longo de toda a peça - e pela sociedade brasileira do período.

As injúrias dirigidas a Vado aparecem em menor número na peça, tratando-o por cafetão nojento, porco, miserável e filho-da-puta. As faltas de reações de Vado aos xingamentos podem demonstrar que as injúrias não alcançam um ponto crítico do papel cis heteronormativo do homem masculino. Nada que o cafetão esboce alguma reação ou sinal de ultraje, demonstrando certa normalização e aceitação dessas características ou as minimizando por ele já ser o homem cis heteronormativo da situação: nesse caso assume o papel de opressor, o mais favorecido pelo sistema social de então, onde uma mulher e um homossexual não seriam vistos por ele como iguais ou ameaças reais. Ainda que os três sejam marginalizados, não estariam em um mesmo nível social devido aos seus respectivos gêneros.



RELICI

61

A história dos três marginalizados saiu do papel e ganhou os palcos em 1967 (Figura 2), amargando a perseguição e censura da Ditadura Militar. Seu texto foi proibido sob a alegação de: “contém uma profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez, além de ser desprovida de qualquer mensagem construtiva” (Jornal do Brasil, 1967), mas ganhou uma grande mobilização por parte da classe artística e foi liberada. Contudo, sua classificação indicativa foi fixada para maiores de 21 anos.

Figura 2: Montagem original da peça Navalha na Carne, 1967



Fonte: Fotografia da peça Navalha na Carne, Teatro Glaucio Gill, Rio de Janeiro, publicada no Jornal Correio da Manhã, em 31 de dezembro de 1967, Arquivo Nacional. Da esquerda para direita: Nelson Xavier (Vado), Tônia Carrero (Neusa Sueli) e Emiliano Queiroz (Veludo).

A peça conseguiu marcar seu espaço junto ao público e recebeu adaptações nos anos 1960 e 1990 para o cinema, em ambas com participação de Plínio Marcos na produção. Nas telas do cinema a história da prostituta e seu cafetão, roubados pelo faxineiro gay, ganhou sua primeira versão em 1969, nas mãos do diretor Braz



RELICI

62

Chediak. A saga do trio (Figura 3) é contada em preto e branco, o que acentua o tom do lugar pobre e lúgubre onde a história decorre. Assim como na peça, não é dito em que cidade ou estado a trama se desenrola e o diálogo acontece no quarto de Neusa Sueli e Vado.

Figura 3: A Navalha na Carne, 1969



Fonte: A Navalha na Carne, trecho do filme de Chediak (1969). Da esquerda para direita: Jesse Valadão (Vado), Emiliano Queiroz (Veludo) e Glaucê Rocha (Neusa Sueli).

O cinema traz consigo inserções de cenas que fogem aos diálogos do texto teatral e acabam por construir mais sobre os personagens e dinâmicas de valores de gênero. Em seus quase 30 primeiros minutos do filme não há falas ou diálogos, apenas imagens de um Neusa Sueli (Glaucê Rocha) se arrumando em seu modesto quarto, enquanto Vado (Jesse Valadão) dorme. No percurso para a rua, onde irá fazer seus programas de prostituição, passa por Veludo (Emiliano Queiroz) que está no bar conversando com um atendente. Veludo é um rapaz efeminado, de cabelos pintados



RELICI

de loiro, usando calças Saint Tropez e uma blusa branca, que deixa ver o umbigo. Anda de forma lânguida, com os quadris para frente, num insinuante rebolar, sem ser caricato. Nas palavras do ator Emiliano Queiroz: “Era comum na época se fazer o homossexual em cima da caricatura, do; ai, ai, ai, batendo o pezinho. Fui feliz porque pude colocar os meus sentimentos no personagem.” (Correio Braziliense, 2011). Entende-se que o rapaz é faxineiro da pensão pois já nas primeiras cenas segura uma vassoura, um balde e, por vezes, um espanador dentro da casa de cômodos. Logo nas primeiras cenas é revelado que Veludo conversa com o atendente do bar e fica implícito que marcaram um encontro para mais tarde. Pouco depois o faxineiro compra algo suspeito (drogas) nas ruas e acompanha o jovem do bar fechando as portas do estabelecimento, fugindo das narrativas da peça teatral e inserindo outros personagens que ampliam o tempo de Veludo na história.

Enquanto Veludo está contente e excitado pela perspectiva de ficar com o rapaz, o filme mostra a longa e entediante espera por clientes de Neusa Sueli nas ruas. É possível ver algumas colegas de profissão da prostituta, vestida de forma mais simples que as outras. Depois de muita espera, ela acaba aceitando um cliente que outras duas já haviam rejeitado. Ela própria recusa o cliente inicialmente, mas muda de ideia e vai até ele. A cena de sexo é incômoda e desagradável, filmando em close o suor, pelos e baba do homem e a repulsa da mulher. Confrontando essa imagem, Veludo e o rapaz protagonizam uma imagem mais lenta e terna, mostrando suor e revelando poros, mas num contexto bem diferente do anterior, marcado pelo desejo de ambos. Uma Sueli exausta apresenta-se subindo as escadas até seu quarto, quando encontra o rapaz saindo da alcova do faxineiro. Ambos pagos por sexo. Só então o texto teatral original se inicia no filme.

Já na segunda adaptação, de 1997 (Figura 4), além do texto teatral original, as inserções de cenas também ocorrem. O foco da trama recai sobre Neusa Sueli

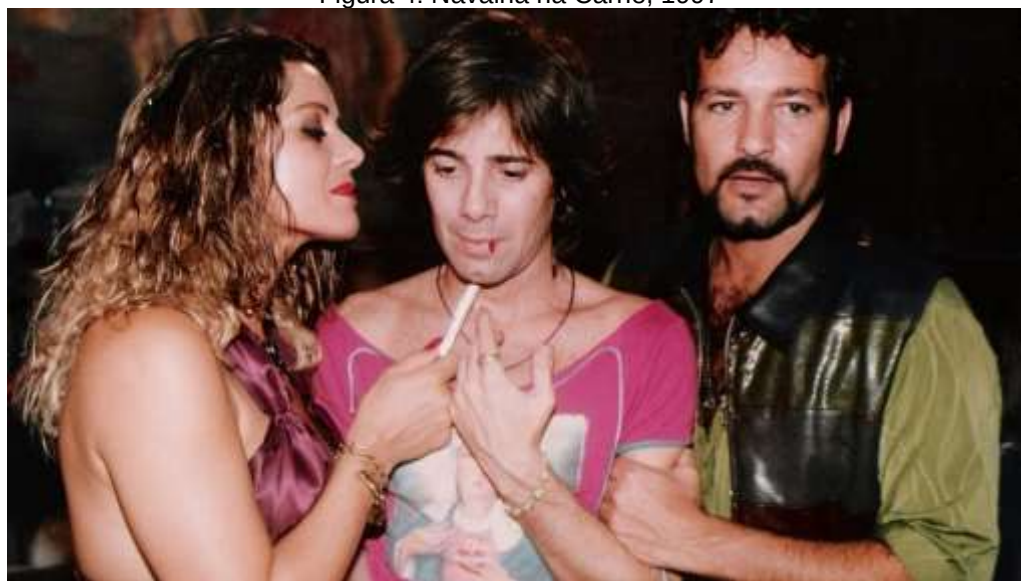


RELICI

64

(Vera Fischer), seus devaneios e delírios que contrastam com a realidade em que vive. Vado passa a ser interpretado por um ator cubano (Jorge Perugorría), com sotaque hispânico, trazendo um elemento novo em relação às outras duas versões anteriores: a possível marginalização do imigrante no Brasil. Já Veludo (Carlos Loffler) é interpretado de forma mais fluída em identidade de gênero, não ficando preso ao homossexual gay cisgênero como nas duas primeiras versões, assumindo ainda mais elementos do mundo queer em sua construção.

Figura 4: Navalha na Carne, 1997



Fonte: Navalha na Carne, trecho do filme de D'Almeida (1997). Da esquerda para direita: Vera Fischer (Neusa Sueli), Carlos Loffler (Veludo) e Jorge Perugorría (Vado).

O mundo de Veludo também é ampliado nessa versão de 1997. Ganha jogos de cena com seus figurinos e elementos de decoração como copos de homens que ficam nus ao serem preenchidos com bebidas. A sua relação com o garoto do bar (Marcelo Saback), esse quarto personagem (Figura 5), não é mais vista ao longe ou na penumbra, mas ganha cenas de destaque que reforçam o homoerotismo e a interação sexual com Veludo em seu próprio quarto que ajuda a compor ambos os



RELICI

65

personagens. Essa versão também amplia a busca de Neusa Sueli e Vado por Veludo nas ruas do Rio de Janeiro, passando por áreas centrais da cidade até a Zona Sul. Sem Veludo a trama não se realiza e nessa versão essa escolha fica mais evidente, não só pelo roubo que culmina com o desentendimento de Neusa Sueli e Vado, mas também sua ausência se torna incômoda.

Figura 5: Veludo e o garoto do bar em seu quarto



Fonte: Navalha na Carne, trecho do filme de D'Almeida (1997). Da esquerda para direita: Carlos Loffler (Veludo) e Marcelo Saback (garoto do bar).

Os elementos de identidade de Veludo presentes em seu quarto, explorado na versão de 1997, demonstra a importância do figurino e cenário para a caracterização do personagem enquanto escolha da produção. Essa escolha reflete o tempo dos envolvidos na produção do filme e refletem, por exemplo, os diferentes finais das adaptações. O desenrolar final da peça teatral de 1967 inicia-se com a saída de Veludo e o conflito final entre Neusa Sueli e Vado, onde ela tenta recuperar seu valor como mulher o seduzindo, mas sendo deixada sozinha no quarto. Na versão de 1969 para o cinema o final segue a mesma estrutura, enquanto na de 1997, cenas de



RELICI

realismo fantástico se misturam e levam Neusa Sueli para fora do quarto em cenas em que é crucificada. Vale ressaltar que na versão de 1997 a trama dá ênfase nos sonhos e devaneios de Neusa Sueli com imagens ricas em simbolismos religiosos, femininos e sociopolíticos.

Para facilitar ao leitor a compreensão das adaptações de Navalha na Carne, é feita aqui uma organização cronológica e das principais características das obras (Quadro 1).

QUADRO 1 - Obras comparadas de Navalha na Carne

Obras	Direção	Roteiro	Ambientação	Duração
Navalha na Carne Teatro (1967)	-	Plínio Marcos (texto original)	Quarto de Sueli	-
A Navalha na Carne Filme (1969)	Braz Chediak	Braz Chediak Plínio Marcos Emiliano Queiroz Fernando Ferreira	Quartos do pensionato, pensionato e externas no Centro do Rio de Janeiro	1h30min .
Navalha na Carne Filme (1997)	Neville D'Almeida	Neville D'Almeida Plínio Marcos	Quartos do pensionato, pensionato e externas no Centro e Zona Sul do Rio de Janeiro	1h45min .

Fonte: os autores, 2024.

O que podemos ressaltar é que nas três versões existe a presença de Plínio Marcos na direção/roteiro. Também vemos a expansão gradual da ambientação do quarto da pensão para outras paisagens urbanas que invocam territorialidades sobre a prostituição, marginalização e sexualidade no Rio de Janeiro. Enquanto na versão de 1969, as áreas são centrais da Cidade, na versão de 1997, já se desloca para a Zona Sul, marcada pelo avanço nas últimas décadas da prostituição noturna e em casas de shows eróticos. O aumento do tempo de cena também ocorre progressivamente, permitindo maior inserção de elementos sobre os personagens, como a vida sexual e social de Veludo. Será a partir do Quadro 1 que temos a organização e delimitação dos trabalhos a serem investigados, com foco especial em



RELICI

Veludo e sua flexibilização dos papéis de gênero na realidade brasileira de décadas distintas.

ANÁLISE DE PERSONAGEM: VELUDO E SUAS INTERSECCIONALIDADES SUBVERSIVAS

Apesar de ser um único texto, com participação de seu autor nas três versões, para o teatro e cinema, Navalha na Carne traz um Veludo diferente ao longo do tempo. Dessa forma, precisamos realizar uma análise de orientação de personagem a partir de McKeen (2017) e a definição de alguns princípios de construção de personagens. Dentre os princípios centrais que orientariam nossa leitura de personagem estão: a caracterização, a função e a trajetória do personagem. Observamos as informações textuais e visuais das personagens no texto original para o teatro (1967) e nos dois filmes (1969 e 1997), mas antes de compreender a orientação do personagem Veludo, é preciso um levantamento da interseccionalidade presente nas obras.

A interseccionalidade é importante para compreendermos a construção e representação das personagens nos filmes. Se no texto teatral pouco se revela sobre características físicas das personagens, focando mais em suas situações sociais de marginalizados, nos filmes é possível ter o contato visual antes do próprio texto. As descrições são visuais e nos possibilitam enxergar escolhas dos diretores e, enquanto escolhas, acabam sendo reflexo do seu tempo. Mocinho, vilão, cômico, dramático entre outros são padrões de comportamento narrativos em uma obra de arte que, em um amontoado de traços introduz, descreve a personagem ao público (SOUSA e HINKE, 2017). Mas dada a necessidade de irmos além de uma descrição tradicional, precisamos aprofundar as características interseccionais das personagens para identificar, por exemplo, se existe ou não a subversão à heteronormatividade - conforme apontam os estudos de gênero. Para tanto, precisamos de preceitos da



RELICI

literatura queer (BUTLER, 2010) que nos aponte o que é binário heteronormativo e o não-binário subversivo diante do sistema vigente.

Será que Veludo subverte a heteronormatividade ou apenas a reproduz? Essa e outras perguntas surgem ao longo de nossas análises das duas versões. Para responder essa pergunta e outras é que iniciamos a seguir a análise interseccional das personagens em cada obra, revelando o contexto e as escolhas de seus autores. O Quadro 2, a seguir, traz conceitos como binário, não-binário, heteronormatividade e disposição social debatidos mais adiante.

De início as personagens aparentam ser binárias, ou seja, divididos ou em homens ou em mulheres, mas aos poucos percebemos que caminhos para além dessa dualidade se apresentam. Enquanto Neusa, nos dois filmes se mostra uma mulher cisgênero - sem debates sobre seu corpo em sua identidade de gênero, Veludo, especialmente no segundo filme, nos proporciona debates sobre sua identidade, se seu corpo se enquadraria em um homem cisgênero ou se aproximaria a identidades transexuais (ainda que em transição) ou fluida. Em vários momentos Veludo se trata e é tratado tanto no feminino como no masculino, bem como utiliza de vestuários tradicionalmente femininos para reforçar sua quebra com a heteronormatividade.

Todas as personagens no filme encontram-se em uma disposição social de pobreza, ainda que no segundo filme o figurino e as atividades de Neusa nas boates de Copacabana parecem dar uma ilusão de sucesso profissional. Mas a realidade do quarto onde moram e as cenas em transportes públicos recuperam a pobreza econômica das personagens, originária do texto de Plínio Marcos. Já etnicamente os dois filmes mantiveram Sueli e Veludo como pessoas brancas, enquanto Vado é interpretado primeiramente por Jece Valadão, identificado como pardo, e por Jorge Perugorria, uma pessoa branca hispânica/estrangeira. O Garoto do Bar também varia,



RELICI

sendo no primeiro filme branco e no segundo podendo ser compreendido como branco ou pardo. Aliás, é importante frisar que no segundo filme, de 1997, personagens negras são inseridas, como as interpretadas por Isabel Fillardis e Carlinhos Brown.

QUADRO 2: Caracterização das personagens de Navalha na Carne

Obra	Personagem	Binário	Não-binário	Heteronormatividade	Disposição social
Navalha na Carne Teatro (1967)	Vado	Homem	cisgênero heterossexual	Reproduz	Idade e etnia indefinidas, pobre
	Neusa Sueli	Mulher	cisgênero heterossexual	Reproduz	Meia idade, etnia indefinida, pobre
	Veludo	Homem	indefinido homossexual	Subversivo	Idade e etnia indefinidas, pobre
	Garoto do Bar	Homem	Indefinido	Indefinido	Indefinido
A Navalha na Carne Filme (1969)	Vado (Jece Valadão)	Homem	cisgênero heterossexual / bissexual	Reproduz	Meia idade, pardo, pobre
	Neusa Sueli (Glaucia Rocha)	Mulher	cisgênero heterossexual	Reproduz	Meia idade, branca, pobre
	Veludo (Emiliano Queiroz)	Homem	cisgênero homossexual	Subversivo	Jovem, branco, pobre
	Garoto do Bar (Ricardo Maciel)	Homem	cisgênero homossexual / indefinido	Subversivo	Jovem, branco, pobre

(continua)



RELICI

QUADRO 2: Caracterização das personagens de Navalha na Carne (continuação)

Obra	Personagem	Binário	Não-binário	Heteronormatividade	Disposição social
Navalha na Carne Filme (1997)	Vado (Jorge Perugorria)	Homem	cisgênero heterossexual	Reproduz	Meia idade, hispânico, pobre
	Neusa Sueli (Vera Fischer)	Mulher	cisgênero heterossexual	Reproduz	Meia idade, branca, pobre
	Veludo (Carlos Loffler)	Homem	cisgênero / queer homossexual	Subversivo	Jovem, branco, pobre
	Garoto do Bar (Marcelo Saback)	Homem	cisgênero homossexual / indefinido	Subversivo	Meia idade, branco ou pardo, pobre

Fonte: autores, baseado em Mercher (2021).

É possível notar um crescimento do papel do Garoto do Bar nos filmes, enquanto na peça é apenas mencionado como moleque e garoto, sem muitos detalhes. Nos dois filmes ele é interpretado por homens cisgêneros que interagem com Veludo. Em cenas homoeróticas, as imagens trazem uma profundidade na relação homoafetiva e na própria identidade projetada por Veludo que não existem no texto teatral de 1967. Na verdade, nos dois filmes, existe um escalonamento do subversivo em Veludo que inicia sendo abertamente ‘viado’, em 1967, e passa para cenas de sexo, em 1969, e de identidade de gênero fluida, em 1997. Esse escalonamento do subversivo ao sistema heteronormativo demonstra tanto que Plínio Marcos deixa em aberto a interpretação das personagens, como seu texto sustenta rupturas de papéis de gênero. O marginalizado aqui se coloca como agente subversivo, dentre outras coisas, do sistema heteronormativo. Os filmes assim o compreenderam e foram além dos textos para trazer imagens desafiadoras para seus respectivos tempos.



RELICI

Agora que compreendemos as interseccionalidades dos personagens nos dois filmes podemos voltar para a construção e orientação dos personagens conforme aponta McKeen (2017). Sobre a caracterização, teríamos os elementos que compõem a identidade do personagem, como vestimentas, trejeitos, modos, reação dos demais diante de sua presença etc. A função seria seu papel na história, como vilão ou mocinho, contraponto, coadjuvante ou principal, iniciador ou aquele que muda o rumo da trama etc. Já a trajetória é a soma das interações com as dinâmicas entre situações e personagens que configuram a experiência do personagem em questão ao final da trama. Exemplos de trajetória seria o amadurecimento, o questionamento, a crítica ou concordância, a humilhação ou exaltação dentre outros. Dessa forma é possível definir quais características marcam a orientação de Veludo nas duas adaptações cinematográficas, bem como é construído e qual mensagens passa ao público após sua passagem pela trama.

A caracterização de Veludo muda nos dois filmes, no primeiro existe uma semelhança maior entre o texto original, a primeira encenação no teatro e sua adaptação para o cinema. Talvez por ser o mesmo autor e contar com a presença de Plínio Marcos em ambas, existiu uma fidelidade maior ao teatro. Veludo é apresentado como uma bicha cisgênero, que se apresenta nas cenas vestido de homem, ainda que afeminado, e trafega pelas ruas dentro da identidade binária padrão do período (ou era homem ou era mulher). Já no segundo filme Veludo transpassa o binarismo e por diversas vezes demonstra visualmente elementos intersexo e mescla masculino e feminino a elementos da cultura queer da época, reforçando que é um terceiro gênero.

Na função, em ambos os filmes, temos Veludo como agente que inicia a trama ao instigar os dois outros personagens ao conflito. Assim como Vado, suas atitudes prejudicam Neusa Sueli. Neusa, por sua vez, ganha destaque no segundo filme com seus devaneios e sonhos, quase como personagem principal da trama, onde Vado e



RELICI

Veludo seriam coadjuvantes de sua história. Por sua vez, Veludo também ganha maior tempo de tela, contando visualmente uma história paralela sobre seu desejo pelo garoto do bar. Vado acaba tendo menor tempo de tela e se coloca em função de reagir a Neusa Sueli. Em ambas, Veludo se mantém em sua função na história em relação ao texto original.

Por fim, na trajetória Veludo se mostra mais humanizado e sensível no segundo filme do que no primeiro. As demonstrações de afeto com o garoto do bar, bem como as imagens em seu quarto demonstram também seus sonhos. Veludo em sua segunda versão tende a receber mais atenção sobre sua trajetória e acaba rivalizando com Neusa Sueli e Vado. Vale ainda destacar que nessas versões se mantém a trajetória de rinha de minorias, onde oprimidos se oprimem o tempo inteiro. Neusa Sueli é oprimida pela sociedade ao se prostituir nas ruas, é oprimida em casa por Vado, mas também oprime Veludo em sua sexualidade. Veludo, por sua vez, também oprimido acaba oprimindo Neusa Sueli. Já Vado se diverte com esse conflito entre as minorias de direitos se oprimindo.

Desses três princípios de orientação e construção de personagem, é a caracterização que acaba trazendo maior diferença e novos elementos para Veludo. O que percebemos na versão de 1997 para a de 1969 é a ampliação da fluidez de Veludo que deixa de ser um homem gay não-caricato, para uma pessoa de sexualidade e identidade fluidas, ou *queergender*. A exaltação de elementos da cultura queer, como o nu masculino, fantasias de carnaval, plumas, seios femininos e roupas femininas acaba por explorar múltiplas identidades de gênero. Demonstrações de desejo homoerótico existem nos dois filmes, mas é no segundo que o garoto do bar também ganha mais tempo de tela e de sedução, penetrando no mundo de Veludo e reagindo a diversos elementos ali presentes.



RELICI

Em uma discussão teórica queer é possível identificarmos uma tolerância maior da sociedade brasileira - enquanto público - para ampliação dos papéis de gênero no cinema nacional dos anos 1960 aos anos 1990. Paradas pela diversidade, maior produção cultural sobre o tema e consolidação dos trabalhos de Plínio Marcos também podem ter contribuído para uma expansão do mundo de Veludo no segundo filme. Veludo amplia a catarse na história, saindo da representatividade de homossexuais, em 1969, e somando a ela uma valorização da cultura queer de seu tempo. Seria quase que a saída da homossexualidade da marginalidade.

Enquanto personagem, existe uma personificação de um gênero fluido nas telas em 1997 que dialoga com a própria evolução da compreensão das sexualidades e identidades de gênero nas últimas décadas do século XX. Se antes só existiam homens e viados nos papéis da masculinidade, nos anos 1990 já reconhecemos no Brasil outras identidades como a transexualidade e novas letras adicionadas ao movimento da diversidade. Será que os papeis marginalizados em *Navalha na Carne* estariam deixando de ser marginal? Cafetinagem ainda é crime segundo o artigo 230 do Código Penal, deixando Vado ainda na marginalidade da lei. Contudo, a prostituição e a homossexualidade vêm ganhando outros olhares por nossa sociedade. Dessa forma, *Navalha na Carne* consegue ser uma ponte através do tempo em que observamos a diversidade reproduzir dinâmicas e valores sociais brasileiros que se alteram ao longo do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo investigou o personagem Veludo nas duas adaptações cinematográficas da peça teatral *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. A partir da compreensão do cinema enquanto registro social, foi possível ver mudanças no tratamento de temáticas como a homossexualidade e as relações entre papéis de



RELICI

gênero no Brasil. De 1960 até 1997 diversas mudanças em valores e comportamentos foram modificando as formas de contarmos histórias de grupos tradicionalmente marginalizados - e essas mudanças são perceptíveis na construção e orientação do personagem Veludo.

Plínio Marcos esteve presente tanto na obra original como nas duas adaptações para o cinema, vindo a falecer dois anos depois da segunda, em 1999. Mas sua presença é perceptível pelo respeito ao texto original presente em ambas as adaptações. Entretanto, como o cinema possui outras características de linguagem, é possível ver inserções que contextualizam os personagens antes, durante e depois do corpo do texto. Nessa caracterização é que podemos observar a ampliação do mundo de Veludo e sua passagem do homossexual gay cisgênero para uma pessoa de gênero fluido (*queergender*).

Se antes Veludo aparecia apenas no quarto da pensão onde toda a história se desenrola na peça teatral, nos dois filmes é possível ver o personagem interagindo em outros ambientes e com outros figurantes. O garoto do bar ganha espaço na primeira adaptação para o cinema aparecendo em cenas de longe e na penumbra, enquanto na segunda versão consegue ganhar foco da câmera e tempo maior para expressões e interações com o mundo de Veludo. Nessa orientação, vemos um garoto mais sensual e abertamente erótico/convidativo ao público a participar da cena, diferente da primeira adaptação.

A interseccionalidade das personagens também levanta uma visão mais ampla sobre etnias, cenários e subversão dos papéis de gênero que quebram o binarismo tradicional da sociedade. Ainda que o conflito de oprimidos se oprimindo permaneça nas duas versões, temos agora outros elementos para além do gênero, como Vado sendo imigrante, as territorialidades de pertencimento dos personagens da prostituição que se alteram na Cidade do Rio de Janeiro (do Centro para a Zona



RELICI

Sul) e a presença de simbolismos nos devaneios de Neusa Sueli que abrem espaço para outros elementos de interpretação dos personagens.

As mudanças sociais que ocorreram no Brasil, dos anos 1960 aos 1990, podem explicar um pouco as alterações na interpretação dos personagens em *Navalha na Carne*. Mas essas alterações, baseadas em um mesmo texto, demonstram a robustez do trabalho de Plínio Marcos enquanto um olhar profundo sobre os marginalizados no Brasil que transpassam os tempos e se mantêm atuais. Mesmo com questionamentos sobre a diminuição do preconceito para com grupos outrora marginalizados, Veludo e demais personagens se colocam como palcos para ampliar debates sobre gênero, classe social e valores morais. A cada adaptação mais *Navalha na Carne* consegue contribuir à crítica ao sistema binário de gênero e subverter percepções limitantes sobre papéis de gênero no Brasil.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORREIO Braziliense. **O ator Emiliano Queiroz homenageia Plínio Marcos**. In: Diversão e Arte. Brasília, DF, 19 jul. 2011. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/07/19/interna_diversao_arte,261798/o-ator-emiliano-queiroz-fala-de-sua-interacao-com-a-obra-de-plinio-marcos.shtml. Acesso em: 20 nov. 2023.

D'ALMEIDA, Neville. **Navalha na carne (o roteiro)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. 134 p.

JORNAL do Brasil. **Campelo diz por que vetou “A Navalha”**. In: 1º Cad. Diversão e Arte, p. 16. Rio de Janeiro, RJ, 21 jun. 1967. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19670621&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 20 nov. 2023.



RELICI

MARCOS, Plínio. **Navalha na Carne; Quando as máquinas param**. 2. ed. São Paulo: Global, 1979. 95 p.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2017.

MERCHER, Leonardo. **Levi Salgado e seu cinema queer: caracterização dos masculinos**. RELIC: Revista Livre de Cinema, v. 8, n. 3, p. 112-141, jul-set, 2021. Disponível em <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/337> Acesso em 21/12/2023.

NAVALHA na carne. Direção de Neville D'Almeida. Produção de Júlio Uchoa, Helio Ferraz, Walkiria Barbosa, Marcos Didonet, Vera Fischer e Vilma Lustosa. Intérpretes: Vera Fischer, Carlos Loffler, Jorge Perugorria. Roteiro: Neville D'Almeida Plínio Marcos. [S.L.]: Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 1997. 1 dvd (105 min.), color.

NAVALHA na carne, A. Direção de Braz Chediak. Produção de Jece Valadão. Intérpretes: Jece Valadão, Glauce Rocha, Emiliano Queiroz. Roteiro: Braz Chediak, Emiliano Queiroz. [S.L.]: Magnus Filme, 1969. 1 dvd (90 min.), P&B.

SANTOS, Maria Carolina Canavarros; AZEVEDO, Renan Ramires; RODRIGUES, Anne. **O repertório de um tempo mau: marginalidade e espacialidade em Plínio Marcos**. Revista Ícone, v. 21, n. 1, set. 2021. Disponível em <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/10797> Acesso em 14/04/2024.

SOUZA, Jaqueline; HINKE, Marcos. **Caracterização de personagem na prática: casos de estudo**. Tertúlia Narrativa, 23 mar. 2017. Disponível em <https://www.tertulianarrativa.com/post/2017/03/23/caracteriza%C3%A7%C3%A3o-de-personagem-na-pr%C3%A1tica> Acesso em 21/12/2023.