



DOI: 105327/Z1519-0617201500020004

“A Galeria do Amor” Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo¹

*“A Galeria do Amor”
City, body and emotions
in the song by Agnaldo Timóteo*

Sílvia Oliveira Cardoso² e Heitor Leal Machado³

RESUMO Nos anos 1970, a Galeria Alaska funcionava como um espaço de sociabilidade homoafetiva na cidade do Rio de Janeiro. Enquanto o discurso jornalístico representava o local como perigoso e mal frequentado, na canção “A Galeria do Amor”, de Agnaldo Timóteo, o espaço dava lugar a encontros, paqueras e prazeres. Procuramos desenvolver um breve ensaio sobre a narrativa emocional da canção, destacando aspectos que julgamos relevantes para o estudo das “emoções diferentes” da heteronormatividade e suas expressões corporais na cidade, construídas socialmente e mediadas pela indústria cultural. A partir de uma abordagem qualitativa, examinamos, além da letra da música, o registro audiovisual de uma apresentação do cantor em programa televisivo nos anos 1980 e a capa do disco em que foi lançada a música, material que nos permite pensar também sobre o corpo midiaticado.

PALAVRAS-CHAVE emoções; cidade; corpo; sociabilidade; homoafetividade.

ABSTRACT In the 1970's, Galeria Alaska was a place for homo-affective sociability in the city of Rio de Janeiro. While the journalistic discourse represented the place as dangerous and and poorly attended, in the song “A Galeria do Amor”, by Agnaldo Timóteo, it was a place for dating, flirting and delights. We seek to develop a brief essay about the song's emotional narrative, foregrounding aspects that we consider relevant to study “different emotions” of heteronormativity and it's corporal expressions in the city, socially constructed and mediated by the cultural industries. From a qualitative approach, we analysed, besides the song's lyrics, an audiovisual footage of Agnaldo Timóteo singing in a TV show in the 1980's and the album cover that included the song, material that allow us to also think about the mediaticized body.

KEYWORDS emotions; city; body; sociability; homo-affective.

¹Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em 05 de setembro de 2015.

²Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). E-mail: silviaoliveira722@gmail.com

³Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da ECO-UFRJ. E-mail: heitorlmachado@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste ensaio, desenvolvemos uma breve análise sobre a letra da música “A Galeria do Amor”, composta por Agnaldo Timóteo e gravada por ele em 1975, cuja temática remete a um espaço de sociabilidade homoafetiva que existia na cidade do Rio de Janeiro, a Galeria Alaska. Procuramos enfatizar na análise a manifestação de emoções presente na letra e na *performance* do cantor. A perspectiva teórica da qual partimos considera as emoções como construções sociais desenvolvidas historicamente e culturalmente (LE BRETON, 2009; REZENDE; COELHO, 2010).

A partir de uma abordagem qualitativa, examinamos, além da letra da canção, o registro audiovisual de uma apresentação do cantor em programa televisivo nos anos 1980 e a capa do disco em que foi lançada a música, material que nos permite pensar também sobre o corpo midiático. Além disso, utilizamos notícias de jornal para levantar informações sobre a história da Galeria Alaska e acompanhar o discurso midiático que foi sendo construído sobre o lugar. O antagonismo entre o discurso jornalístico e a letra da canção nos permite pensar nas relações e conflitos que se estabelecem entre a cidade, as emoções e o corpo.

“A GALERIA DO AMOR É ASSIM”: A NOITE DE COPACABANA NA GALERIA ALASKA

Copacabana é um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, conhecido internacionalmente pela sua extensa praia, bastante frequentada em dias de sol. Tem uma alta densidade demográfica, comércio de rua bem desenvolvido, além da circulação constante de turistas, aspectos que geram um grande movimento cotidiano. Sua paisagem é marcada pela orla contornada pela famosa Avenida Atlântica e pelos inúmeros edifícios que ficam de frente para o mar.

A história da ocupação da região está ligada a segmentos abastados da sociedade carioca, que no início do século XX buscavam residência perto da praia como forma de marcar distinção social. Uma das construções mais emblemáticas do requinte associado ao bairro é o luxuoso hotel Copacabana Palace, inaugurado em 1923. Ao longo do tempo, o bairro passou por um processo de intenso povoamento, que trouxe pessoas e famílias de diferentes origens sociais, frustrando os “ideais de exclusivismo da elite local” (O’DONNELL, 2013, p. 154).

Nos anos 1950, Copacabana tornou-se o bairro “quente” da noite carioca, após o fechamento dos cassinos e uma forte intervenção urbana da prefeitura do Rio de Janeiro na Lapa e no Centro, antigos redutos da boemia (MATOS, 2003). Nessa época, surgem as primeiras boates e “inferninhos” do bairro. Com a vida noturna cada vez mais agitada, Copacabana foi ganhando diversos pontos de prostituição de mulheres, homens e travestis.

O bairro carioca é tema de diversas canções brasileiras¹, que, em sua maioria, exaltam a beleza da praia ou então falam das mulheres, da vida noturna, das boates, dos arranha-céus e das emoções sentidas nas ruas ou no mar de Copacabana. O cantor romântico Agnaldo Timóteo gravou em 1975 uma música que fala de um espaço de sociabilidade homoafetiva localizado no bairro e muito procurado naquela época: a Galeria Alaska.

Diversas galerias comerciais foram abertas com o crescimento do local. Elas foram muito importantes

1 “Copacabana” (de Alberto Ribeiro e João de Barro), “Sábado em Copacabana” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle), “Não vou pra Brasília” (de Billy Blanco), “Nova Copacabana” (de Herivelto Martins e David Nasser), “Domingo em Copacabana” (de Paulo Tito e Roberto Faissal), “Superbacana” (Caetano Veloso), “Mar de Copacabana” (Gilberto Gil).



para o desenvolvimento do comércio na cidade do Rio de Janeiro. O surgimento de conjuntos de lojas reunidas estimulava uma nova prática social: fazer compras. Em Copacabana, algumas tiveram início apenas com lojas, e outras tinham também espaços de diversão como cinemas e boates.

A galeria é um projeto arquitetônico urbano com corredor largo que passa entre lojas enfileiradas de um lado e de outro. As primeiras galerias teriam surgido em Paris, no início do século XIX, em decorrência da alta do comércio têxtil francês e do desenvolvimento das técnicas de construção e da arquitetura. Eram vias cobertas de vidro, com estruturas de ferro e piso de mármore, que passavam por blocos de prédios. Nas galerias, cuja iluminação vinha do alto, exibiam-se lojas elegantes, decoradas com obras de arte e que vendiam artigos de luxo. Esses centros comerciais foram importantes no processo que levou Paris a se tornar “capital do luxo e da moda” (BENJAMIN, [1935] 1985, p. 36) ao longo do século, em um contexto de estruturação do capitalismo.

A Galeria Alaska foi a primeira galeria de Copacabana², inaugurada em 1951 com o estabelecimento de lojas para “comércio fino”³. Está situada embaixo de um condomínio residencial de classe média, na altura do Posto 6 da praia de Copacabana. É uma passagem de aproximadamente 100 m que liga as duas principais avenidas do bairro: Nossa Senhora de Copacabana e Atlântica. A entrada principal da Galeria Alaska⁴ é decorada com altas colunas de concreto cobertas com uma cor clara, que

2 “Igreja Universal ocupa espaços culturais no Rio”, *O Estado de S. Paulo*, 14 set. 1998, p. 14.

3 *O Globo*, 31 jul. 1951, p.5.

4 Atualmente, a galeria é denominada como Galeria Atlântica, apenas o nome do condomínio continua sendo Alaska.

olhando de longe parece imitar mármore — material que é utilizado nas paredes internas da galeria —, criando um ambiente sofisticado e distinto. Essa entrada localiza-se na Av. Nossa Senhora de Copacabana, que possui estabelecimentos comerciais, prédios residenciais, hotéis, pontos de ônibus e intenso tráfego de carros.

Em uma breve pesquisa sobre a Galeria Alaska, percebemos que aquele espaço passou por uma série de mudanças desde sua inauguração. Se fossemos resgatar sua história, certamente percorreríamos um roteiro complexo e constituído por diferentes fases e processos. A galeria abrigou diversas boates, duas salas de cinemas e um teatro, porém é difícil acompanhar a intensa dinâmica de aberturas e fechamentos de boates ao longo dos anos, e mesmo obter algum levantamento mais apurado sobre os frequentadores e as mudanças nas sociabilidades desenvolvidas na Galeria Alaska, entre outros aspectos.

Coletamos alguns relatos sobre o local, porém não encontramos nenhum trabalho que tivesse reunido e analisado informações sobre a história da Galeria Alaska. Portanto, apontamos aqui alguns aspectos sobre a vida noturna do espaço, sem a intenção de suprir essa carência de estudos, apenas com o objetivo de mapear o desenvolvimento do ambiente a que a música “A Galeria do Amor” remete.

A primeira boate da Galeria Alaska, O Perroquet, foi inaugurada em 1952, com apresentações musicais em um “ambiente familiar, de luxo e distinção”⁵. No mesmo ano, teria surgido o cinema Royal e, no ano seguinte, o cinema Alaska. Esses foram os primeiros espaços de diversão e sociabilidade da galeria, além dos bares e restaurantes. Por volta de 1958, o discurso midiático começa a representar o

5 *O Globo*, 16 set. 1952, p.4.

espaço como um local em processo de marginalização, concentrando muitos pivetes, que faziam pequenos furtos. Isso teria levado o jornal *O Globo* a veicular uma nota associando a “delinquência juvenil” aos “bares suspeitos da Galeria Alaska” — que seriam frequentados por “perversos” e “delinquentes” que atraíam e corromperiam menores de idade —, e pedindo “policiamento rigoroso” para a galeria⁶.

Nos anos 1960, viriam os espetáculos protagonizados por travestis como Rogéria, Valéria, Brigitte, Nádia, Manon, entre outras. Os *shows* aconteciam na boate Stop, e começaram com o nome *International Set* — logo depois, estrearia o *Les Girls*. Nesse período, o crescimento dos “infernhos” em Copacabana e o aumento da circulação de prostitutas, travestis, homossexuais e pivetes no entorno das boates já geravam incômodo entre os moradores.

Uma matéria do jornal *O Globo*, de 1966, expõe o acirramento de conflitos na cidade desencadeados com a efervescência da noite de Copacabana e o crescimento dos “infernhos”. A matéria dizia que “a Galeria Alaska é zona de ninguém” e ainda que

dezenas de milhares de famílias da classe média tentam sobreviver com alguma dignidade. Em certas ruas, a certas horas, já é difícil evitar os deprimentes espetáculos, mesmo impondo-se uma espécie de cárcere privado. Sair à rua depois que anoitece é expor-se, e à família, a vexames inevitáveis⁷.

A matéria enfatiza ainda a preocupação dos moradores das ruas onde ficavam localizados os “infernhos” com a desvalorização de seus imóveis.

Com o tempo, a galeria foi virando um local cada vez mais vigiado pela polícia e discriminado pela

6 *O Globo*, 02 set. 1958, p.15.

7 *O Globo*, 10 maio.1966, p.3.

população carioca, especialmente pelos moradores de Copacabana. A Galeria Alaska ocupou as manchetes em fevereiro de 1973, quando foi palco da morte do jogador de futebol Almir Pernambuquinho⁸ após uma briga na porta do bar Jerez. Antes desse episódio, alguns assassinatos já haviam ocorrido na galeria e em apartamentos do condomínio. Mas, devido à fama do jogador, os jornais repercutiram a história do crime ressaltando o clima de insegurança e perigo, e reclamando da passividade dos policiais da delegacia que fica na vizinhança.

Uma matéria publicada no mesmo ano descreve as diferenças no funcionamento do espaço durante o dia, quando só as lojas e os cinemas ficavam abertos, e à noite, período em que as boates abriam e o comércio, com exceção dos restaurantes, ficava fechado:

É a Galeria Alaska, cujo corredor, amplo durante o dia, torna-se pequeno para conter a multidão que o invade então.

A reportagem destaca que

as pessoas que costumam utilizar a galeria para cortar caminho entre as duas avenidas evitam esse expediente de madrugada (...) e a galeria recebe apenas sua clientela especial.

Segundo o texto, porém, os moradores do condomínio não podem fazer isso, pois os elevadores estão no meio do corredor:

8 Almir Pernambuquinho atuou como jogador de futebol profissional, entre o final dos anos 1950 e o final da década seguinte, na seleção brasileira e em grandes clubes brasileiros como Vasco, Flamengo, Corinthians e Santos, além de times estrangeiros.



durante o expediente noturno, as famílias residentes nos pequenos apartamentos cruzam com a estranha turba.

Além disso, a matéria ainda confirma o processo de desvalorização dos imóveis do condomínio, afirmando que os aluguéis são “um dos mais baixos de Copacabana”⁹.

As notícias de que a Galeria Alaska continuava numa “barra pesadíssima”, sem policiamento e com “sua frequência das piores”¹⁰ aumentavam, mesmo após alguns meses do assassinato de Pernambuquinho. No entanto, a noite na galeria continuava cada vez mais “quente”, com o funcionamento de “duas das boates mais movimentadas do Rio”, Katakombe, “que só recebe turistas”, e Sótão, “templo do *gay power* local” (O Globo, 02/09/1976, p.4). A boate Sótão era frequentada por artistas famosos, chegando a receber em 1976 o cantor da banda Rolling Stones, Mick Jagger. No final da década, uma das salas de cinema da galeria foi transformada no Teatro Alaska, que nos anos 1980 teve como atração principal o espetáculo “A Noite dos Leopardos”.

Durante a década de 1980, a galeria ainda era um espaço muito procurado na noite carioca, principalmente por *gays* e travestis. Mas aumentava a estigmatização em relação ao frequentadores, com a disseminação da Aids e a crença de que esta era uma doença exclusiva dos homens com práticas homoeróticas. Na década de 1990, a galeria passa por uma grande transformação, com o reduto boêmio sendo ocupado por duas igrejas evangélicas. Segundo Jane Di Castro, travesti que participou de alguns espetáculos no Teatro Alaska,

a igreja alugou e começou a fazer guerra contra os travestis. Começou ao lado num antigo cinema (...), depois eles alugaram o Teatro Alaska e tomaram conta¹¹.

A história da Galeria Alaska revela uma série de conflitos sociais decorrentes da ocupação paulatina do lugar por indivíduos marginalizados na cidade. Aos homossexuais, travestis, prostitutas e michês o direito à cidade é continuamente negado, levando a uma série de vigilâncias, violências e estigmas. Muitas vezes associados a práticas criminosas, esses indivíduos configuram o que se compreende como gueto — espaços de sociabilidade homoafetivas que, por não possuírem delimitação geográfica específica, se tornam nômades e dependentes do trânsito dos sujeitos (PERLONGHER, 1986 *apud* BENÍTEZ, 2007).

Esses processos materializados na cidade afetam os corpos e as emoções desses indivíduos, que, por sua vez, também afetam a cidade. Mesmo em condições adversas para amar livremente, os frequentadores da Galeria Alaska circulavam e se encontravam em busca de sedução e prazer. A música de Agnaldo Timóteo nos conta um pouco sobre as interações afetivas que se desenvolviam naquele espaço.

“UM LUGAR DE EMOÇÕES DIFERENTES”: O CORPO E AS EMOÇÕES NA “GALERIA DO AMOR”

A maneira como vivenciamos as emoções e as expressamos verbal e corporalmente é mediada pelas formas de pensar cultural e historicamente construídas (REZENDE; COELHO, 2010). Nesse sentido,

9 *O Globo*, 08 fev. 1973, p.18.

10 *O Globo*, 02 abr.1973, p.5.

11 Depoimento dado ao programa Caminhos da Reportagem, exibido pela TV Brasil em 11 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YExbfxEMKA>> . Acesso em 20 nov. 2014.

ela muda com o tempo e o espaço, e é valorizada ou não de acordo com os modos de vida de cada sociedade. Segundo Le Breton, numa mesma sociedade, a cultura afetiva é entendida de acordo com a história e, nesse sentido,

o sistema de significados, os valores associados às condutas se modificam e transformam a experimentação e a expressão dos sentimentos e emoções (LE BRETON, 2009, p. 134).

Os sentimentos ainda podem mudar e contradizer-se de acordo com as circunstâncias, já que os indivíduos estão “permanentemente sob influência dos acontecimentos e sendo por eles tocados” (LE BRETON, 2009, p. 112).

Agnaldo Timóteo é um dos cantores associados ao gênero de música romântica que recebeu a alcunha de “cafona”¹² a partir do final dos anos 1960. Compreendendo um vasto conteúdo de expressões

12 No Brasil, o termo “cafona” era muito usado nos anos 1960 e 1970. A partir dos anos 1980, o termo “brega” começa a substituí-lo, com o mesmo propósito de nomear e classificar um conjunto de músicas e também padrões de gosto, consumo e fruição considerados de “gosto duvidoso”. O termo “cafona” é de origem italiana (*cafone*) e tem significado semelhante à pessoa “sem modos” e que não tem “bom gosto”. E “brega” seria empregado como sinônimo de “coisa barata, descuidada ou malfeita”; “de mau gosto, sinônimo de ‘cafona’ ou *kitsch*”; “a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (MARCONDES, 1999, p. 117). Uma suposta origem do termo “brega” associa o termo à Rua Manoel da Nobrega, zona de meretrício de Salvador. Com o tempo, o letreiro da rua teria descascado, sobrando apenas “brega”. O termo teria se difundido nomeando situações de “mau gosto” da zona, como brigas e confusões, e práticas reprováveis pelos “bons” costumes, principalmente a boemia e a prostituição. Utilizamos o termo cafona entre aspas não com o intuito de naturalizar uma classificação pejorativa, mas para enfatizar que se trata de uma denominação que envolve disputas e distinções.

emocionais, tem letras que relatam desventuras amorosas, paixões ardentes e sentimentos de solidão. A música “cafona” é marcada por uma linguagem pouco rebuscada, que utiliza palavras do cotidiano e metáforas muitas vezes clichês para traduzir emoções e experiências de vida. O gênero se consolidou comercialmente por meio do sucesso de intérpretes masculinos, como Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho, entre outros, que cantavam letras cujo eu-lírico era também masculino. A maioria das músicas relata histórias sobre casais formados por um homem e uma mulher, ora representando a mulher como musa, ora como algoz; o homem aparece nas letras muitas vezes como fragilizado e emotivo, mas sem deixar de afirmar virilidade.

O mineiro Agnaldo Timóteo, durante a década de 1970, gravou algumas músicas que fogem à heteronormatividade comum ao repertório “cafona”, falando de sentimentos e territórios ligados a relações homoafetivas. São canções como “A Galeria do Amor” (1975), “Perdido na noite” (1976), “Aventureiros” (1976), “Eu pecador” (1977) e “A bolsa do posto três” (1981), todas com letras de sua autoria e que falam da vida noturna, do sentimento de solidão, da vontade de encontrar alguém, ou então de um amor que enlouquece e dos conflitos com a moral religiosa. O título da música “A bolsa do posto três” é uma referência a um ponto de prostituição de travestis que havia no posto em frente ao Copacabana Palace.

No decorrer da história da canção popular brasileira é relativamente comum a presença de personagens e relatos com facetas ambíguas, o que muitas vezes dá margem a uma interpretação de que as letras tratam do universo homossexual¹³. Apesar de todo o preconceito

13 Em “História Sexual da MPB” há um apanhado de canções brasileiras relacionadas a esse universo (FAOUR, 2006, p. 363-405).



presente numa sociedade marcadamente homofóbica, mensagens cifradas remetem a esse universo em sambas, marchas de carnaval, sambas-canção, baladas e boleros ao longo do tempo. O tom risível e gozador era frequente, como na famosa marchinha “Cabeleira do Zezé” (de João Roberto Kelly e Roberto Faissal), gravada para o carnaval de 1964.

As festas de carnaval são momentos em que a vigilância sobre o comportamento dos *gays* diminui e há espaço para brincadeiras com a inversão de papéis de gênero. Muitos homens heterossexuais saem vestidos de mulheres em blocos de carnaval e não se eximem de tentar imitar as gestualidades femininas. De acordo com Faour, os bailes de travestis ganharam notoriedade no carnaval e passaram a ser um dos poucos territórios livres para elas:

Muita gente só respeita o *gay* travestido no Carnaval, e ainda faz fila na porta dos bailes para vê-los, contanto, evidentemente que não sejam seus filhos ali frequentando aquele ‘antro’ (FAOUR, 2006, p. 372).

Passado o carnaval, o preconceito e a vigilância moral voltam a exercer predominância nas relações sociais com os *gays*. Por esse motivo, muitos se escondem, reprimem seus desejos e, frequentemente, vivem atormentados com suas emoções. Assim, as músicas raramente falam de maneira direta sobre as relações homoafetivas e geralmente buscam termos dúbios e/ou codificados para que a mensagem seja discreta e possa circular sem restrições. Alguns termos como “entendidos”, “gente que é gente”, “diferente”, “proibido” são mais utilizados com esse objetivo. Uma canção em que esses termos aparecem é “Ambiente diferente” (de Dora Lopes e N. Ramos):

Vivemos ambientes diferentes/Você com outro e eu com muita gente/Mas só você comigo está presente/Você entende, mas não sente/Preciso gente que seja gente/Embora seja em ambientes diferentes.

A música foi gravada em 1961 por Cauby Peixoto, que só recentemente assumiu ter tido relações com homens, mesmo após décadas sendo frequentemente associado ao universo *gay*.

Pode ser que o compositor ou compositora não tivesse a intenção de falar de relacionamentos e sentimentos homoafetivos, mas muitas canções acabavam gerando uma identificação entre os amantes do mesmo sexo. Agnaldo também gravou uma música de Dora Lopes em 1974, “Amor proibido” (de Dora Lopes e Clayton): “Já ficou entendido/que o amor que vivemos/é o amor proibido/pode o mundo inteiro falar/que eu fico contigo”.

Segundo Faour, a partir dos anos 1970, com a gradual mudança dos costumes pós-pílula anti-concepcional — que dissociava finalmente o sexo da procriação —, lentamente começam a surgir músicas brasileiras falando sobre o amor *gay* e lésbico de maneira mais aberta (FAOUR, 2006, p. 379). É nesse período que Agnaldo Timóteo lança a ousada canção “A Galeria do Amor”. É importante destacar que nessa época Agnaldo já era um cantor de massas e não um cantor alternativo, que era consumido por um público mais restrito e avesso aos preconceitos existentes.

A música “A Galeria do Amor” foi lançada em um disco com o mesmo título, pela gravadora EMI-Odeon. Foi uma das primeiras composições de Agnaldo Timóteo, que iniciou sua carreira como intérprete em meados dos anos 1960, gravando canções brasileiras e também versões de sucessos estrangeiros. Na letra, a galeria é vista como

um lugar de “emoções diferentes” e onde “pode se amar livremente”.

Numa noite de insônia saí
Procurando emoções diferentes
E depois de algum tempo parei
Curioso por certo ambiente
Onde muitos tentavam encontrar
O amor numa troca de olhar
Na galeria do amor é assim
Muita gente a procura de gente
A galeria do amor é assim
Um lugar de emoções diferentes
Onde gente que é gente se entende
Onde pode se amar livremente
Numa noite de insônia saí
E encontrei o lugar que buscava
A galeria do amor me acolheu
Bem melhor do eu mesmo esperava
Hoje eu tenho pra onde fugir
Quando a insônia se apossa de mim

A letra da canção nos transporta para uma galeria cheia de pessoas circulando em busca de companhia, sedução e prazer, sob a perspectiva de um indivíduo solitário, que está à procura de “emoções diferentes”. As interações sociais desenvolvidas na “Galeria do Amor” são captadas no fluir do eu-lírico que passeia como um *flâneur* que busca asilo na multidão. Benjamin, ao escrever sobre o *flâneur* que perpassa a cidade e as galerias, afirma:

a multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor (BENJAMIN, [1935] 1985, p. 39).

Na música de Agnaldo Timóteo, ora a galeria aparece como ambiente desconhecido que provoca curiosidade, ora como lugar familiar. Assim, a letra revela detalhes do cotidiano da vida noturna da Galeria Alaska, com indivíduos que sentem solidão, desejo, angústia e prazer.

Enquanto o discurso jornalístico representava a galeria como um lugar perigoso, que deveria ser mais policiado, o eu-lírico na música de Timóteo manifesta que se sente acolhido naquele ambiente, onde seria possível flânar, encontrar pessoas, paquerar e amar livremente. Segundo o cantor, o tema da música surgiu de uma experiência que ele próprio viveu na galeria:

Eu fiz esta canção por causa de uma noite de paquera. Eu cheguei de viagem, joguei a mala de dinheiro em uma gaveta do quarto, descii, peguei meu carro e fui paquerar. E chegando ali eu vi aquele ambiente, as pessoas se olhando, os coroas paquerando os menininhos... foi uma noite de paquera. Aquilo que eu retratei na letra foi real, absolutamente real (TIMÓTEO *apud* ARAÚJO, 2005, p. 142).

Como em tantas outras canções do repertório “cafona”, a letra faz referência a situações e emoções do cotidiano de pessoas comuns. No entanto,

mais que uma crônica da cena social, mostrando o espaço público como o lugar de trânsito do desejo, a balada *A Galeria do Amor* é um depoimento carregado de ousadia, levando-se em conta que a temática do homossexualismo no Brasil era assunto ainda revestido de uma couraça de preconceito (ARAÚJO, 2005, p. 140).



Araújo fala que várias músicas foram censuradas pela ditadura sob acusação de difundir o homossexualismo, considerada uma prática anormal e antissocial. A música de Agnaldo Timóteo, no entanto, conseguiu circular sem impedimentos, mesmo com a preocupação da gravadora. Em depoimento a Araújo, o cantor declarou:

Eles ficaram meio preocupados quando mostrei a composição, mas eu falei: “Gente, isso é uma realidade. Você sai à noite para passear, chega na Galeria Alaska e encontra centenas de pessoas se paquerando. Isso é um fato real. É preciso falar disso. São milhões de pessoas que vivem dessa maneira: homens com homens, mulheres com mulheres. Não se pode mais fugir dessa realidade hoje no mundo (ARAÚJO, 2005, p. 142).

A canção fez muito sucesso, levando o disco a alcançar a vendagem de aproximadamente 200 mil cópias menos de um ano após seu lançamento (ARAÚJO, 2005, p. 142). O LP ainda ganhou uma gravação em espanhol, e a música tornou-se ao longo do tempo uma das mais importantes e conhecidas do repertório de Timóteo. Como a letra não faz nenhuma menção direta ao universo *gay*, possivelmente muitos ouvintes e fãs do cantor consumiam a canção sem se darem conta de que a tal “galeria do amor” e as “emoções diferentes” falavam da sociabilidade homoafetiva.

A partir de uma apresentação do intérprete no Programa do Bolinha¹⁴ em 1988, na qual ele canta “A Galeria do Amor”, procuramos refletir brevemente

14 Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rKS9v4fGtRs>>.

Acesso em: 23 nov. 2014.

sobre a *performance* de Timóteo na mídia. Seguindo as reflexões de Paul Zumthor, a gestualidade é elemento de grande impacto na transmissão e recepção da *performance* do cantor: “cabe ao corpo modular o discurso, explicar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema” (ZUMTHOR, 1997, p. 207). Desse modo, o cantor marca a música, tornando-a singular, não só pela entonação da voz mas pela gestualidade do corpo todo. No caso da música “cafona”, essa gestualidade vai ter uma forte tendência à dramaticidade, que a aproxima de uma matriz cultural melodramática.

Ao tratar da questão do corpo na mídia, Siqueira afirma que

o corpo, como mostrado nas diferentes peças ou ‘produtos’ da TV, dos quadrinhos e do cinema, auxilia a compor o personagem e a fazer a audiência reconhecê-lo (SIQUEIRA, 2014, p. 4).

Nos anos 1970, a televisão cumpria um papel importante na trajetória artística de muitos cantores e cantoras brasileiras, mediando a construção de suas imagens junto a um público massivo.

As *performances* televisivas contribuíam para a consolidação de algumas das primeiras marcas sob as quais se reconhecia uma personalidade autêntica dos artistas (SILVA, 2013, p. 75).

Agnaldo Timóteo é um homem negro, de estatura baixa e tronco robusto. No vídeo que analisamos, ele está com o cabelo em corte baixo, vestido com um terno completo branco e, por baixo, uma camisa escura com estampas pequenas e claras. O lenço que “salta” do bolso do terno é do mesmo tecido da camisa e compõe o figurino do

cantor. Ele interpreta por cima da gravação de sua própria voz, não sendo uma apresentação ao vivo. Canta em pé, segurando o microfone com apenas uma das mãos, sem dançar, porém com mão e face agitadas, parecendo buscar uma gestualidade que traduza o conteúdo sentimental da letra da música.

Este gesto com a face e as mãos parece ser frequente nas interpretações do cantor, e aparece também na capa do LP “Galeria do Amor” (Figura 1), que traz uma foto de Agnaldo Timóteo cantando, com olhos quase fechados, boca aberta e cabeça um pouco inclinada; a mão esquerda está aberta e posicionada na altura de seu peito, enquanto a direita segura o microfone. O intérprete veste uma blusa azul marinho, de manga longa e gola rolê, e os acessórios são um relógio e um cordão com um grande crucifixo pendurado.

O uso do crucifixo parece contraditório se pensarmos que o disco traz como faixa principal uma música que fala sobre um ponto de encontro *gay*, tipo de relação entre indivíduos que é considerada



Figura 1: “Galeria do Amor” (1975/EMI-Odeon)

pecado pela Igreja Católica, que utiliza esse símbolo para representar o sofrimento de Jesus. Essa contradição entre o desejo por uma pessoa do mesmo sexo e o imaginário sobre pecado aparecerá de forma mais latente em um tango gravado por Agnaldo Timóteo em 1977, “Eu pecador”, de sua própria autoria:

Senhor, eu sou pecador/e venho confessar porque pequei/Senhor, foi tudo por amor/Foi tudo por loucura/mas eu gostei/(...) Senhor, imploro o seu perdão/Pois pequei por amor/Sem saber que era errado/Senhor, eu sou um pecador/sou um frequentador/da esquina do pecado.

A música trazia à tona conflitos e contradições que certamente eram compartilhados por muitos homossexuais.

Voltando ao vídeo, que tem duração de 2’50”, o cantor olha praticamente o tempo todo para a câmera, parecendo estar cantando principalmente para a massa desconhecida de telespectadores. Durante a execução da música, não há nenhum tipo de aproximação corporal com a platéia do programa, nem mesmo com as dançarinas e o apresentador, que também estão no palco. Talvez isso ocorra por causa da apresentação em *playback*, que limita sua *performance*. É interessante observar que Agnaldo Timóteo em nenhum momento manifesta algum gesto de feminilidade, parecendo confirmar sua fama de “machão”, marrento e brigão — construída após algumas confusões em que teria se envolvido, e que não foi abalada com a gravação de músicas com temática *gay*. Embora a música trate de um ambiente de desvio, onde se pode exercer uma corporalidade espontânea e irrestrita, a *performance* corporal de Agnaldo



Timóteo na televisão reforça os padrões tradicionais de gênero.

Em texto sobre um espaço de interação *gay* na região do centro do Rio de Janeiro frequentado predominantemente por homens negros, Benítez afirma que “desde o *boom* do que se chamou ‘identidade *gay*’ apareceu o paradigma do *gay* como homem branco, liberal e de classe média”, questão que tornaria invisível o fato de que nem todos os indivíduos homossexuais apresentam tais características, “além de promover discriminações por procedência geográfica, cor de pele ou classe social, entre outras variáveis” (BENÍTEZ, 2007, p. 135).

O estereótipo do *gay* branco e de classe média acaba gerando uma série de exigências e expectativas em relação ao *gay* negro, que precisaria ser muito mais bonito — de acordo com os padrões de beleza do homem branco —, além do que não poderia “dar pinta”, ou seja, demonstrar afetação. Nesse sentido, cria-se um imaginário que obriga o *gay* negro a ser másculo e ativo sexual, isto é, só pode penetrar, não pode ser penetrado por outro homem — uma postura considerada passiva no ato sexual, que remeteria à função designada socialmente para a mulher. Assim,

é como se o verdadeiro pecado do homossexual negro fosse ‘dar pinta’, mostrar passividade; aí o estigma da homossexualidade une-se ao da passividade e ao da raça (BENÍTEZ, 2007, p. 138).

Recentemente, Agnaldo Timóteo foi protagonista de uma discussão polêmica sobre homossexualidade no programa televisivo *Super Pop*, da Rede TV. No episódio, ocorrido em 2011, o jornalista Felipeh Campos declarou que era *gay* assumido e completou: “assim como Agnaldo

Timóteo também é”. O cantor negou imediata e enfaticamente, e afirmou:

Sou um homem total e absolutamente liberado. (...) Não exponho meus romances, não exponho minhas relações, são privadas. (...) Não sou assumido, nem desassumido, sou apenas Agnaldo Timóteo¹⁵.

A situação criou constrangimento no palco do programa, e o bate-boca virou o assunto mais comentado do Twitter no Brasil¹⁶. Após o episódio, Agnaldo reafirmou que não era *gay* em outros meios que repercutiram a polêmica¹⁷.

É possível considerar que suas declarações mais recentes contra o casamento *gay* e sobre assuntos relacionados à homossexualidade estejam fundamentadas numa vontade individual de preservar no anonimato sua orientação sexual, talvez pelo motivo exposto na análise de Benítez. Mas não se deve deixar de lado o fato de que Agnaldo Timóteo é membro de um partido conservador, que defende a “família tradicional”, ou seja, a família constituída por uma mulher e um homem. Na época, Agnaldo Timóteo era vereador¹⁸ de São Paulo, cargo que

15 Programa *Super Pop* Rede TV (19/05/2011). Disponível em: <http://www.redetv.uol.com.br/Video.aspx?39,9,190698,entretenimento,superpop,bate-boca-sobre-a-questao-gay-no-palco-do-superpop>. Acesso em 02 nov. 14.

16 “Debate sobre homofobia incendeia a televisão”. *O Dia*, 21/05/2011. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/brasil/debate-sobre-homofobia-incendeia-a-televis%C3%A3o-1.23347>. Acesso em 02 nov. 2014.

17 “Agnaldo Timóteo, sobre sua experiência homossexual: ‘Passou’”. *Veja São Paulo*, 25/05/2011. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/agnaldo-timoteo-entrevista-superpop>. Acesso em 02 nov. 2014.

18 Antes disso, Agnaldo Timóteo foi deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, em dois mandatos. E vereador da cidade do Rio de Janeiro. Nas últimas eleições perdeu a disputa pelo pleito de deputado federal.

ocupava desde 2005, tendo sido eleito pelo PP (Partido Progressista) e depois reeleito pelo PR (Partido Republicano). No episódio do programa *Super Pop* também participava do debate o então deputado federal Jair Bolsonaro (PP/RJ), conhecido por suas declarações homofóbicas e conservadoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa sociedade, as relações heterossexuais se constituíram em uma normatividade que se legitimou como modelo-padrão e que tem convertido as outras sexualidades em desvio (BENÍTEZ, 2007). Nessa lógica, o direito à cidade é vetado aos indivíduos que fogem a essa normatividade. E os territórios onde eles se encontram e se socializam são marginalizados. São interações sociais que se desenvolvem nos guetos da cidade, onde o uso de corpos e prazeres se dá de forma relativamente livre dos constrangimentos experimentados em outros locais.

Se, por um lado, o discurso midiático frequentemente apresenta a Galeria Alaska como um espaço em decadência, que traz desconforto para a família tradicional, por outro, a “A Galeria do Amor” descreve um lugar não só de aceitação e acolhimento das “emoções diferentes”, mesmo que num contexto de negociação e de conflito; abre, ainda, a possibilidade de percepção do gueto não só como um espaço de realização de desejo mas onde se pode encontrar também um parceiro de vida, um amor — contrariando assim o estereótipo de promiscuidade nas relações homoafetivas.

“A Galeria do Amor” é um relato sobre um importante lugar de interação *gay* na história da cidade do Rio de Janeiro. A letra da canção e a *performance* de Agnaldo Timóteo apresentam elementos interessantes para estudarmos as “emoções diferentes” da heteronormatividade e suas expressões corporais

na cidade, construídas socialmente e mediadas pela indústria cultural.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 5ª ed.

BENÍTEZ, Maria Elvira Diaz. Buraco da Lacraia: interação entre raça, classe e gênero. In: VELHO, Gilberto (org). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 128-155.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, [1935] 1985. p. 30-43. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006, 2ª ed.

LE BRETON, David. Antropologia das emoções. In: _____. *As paixões ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

MARCONDES, Marcos Antonio (org). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, 2ª ed.

MATOS, Maria Izilda Santos. Antônio Maria: boêmia, música e crônicas. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza. (org) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2013.



REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Claudia. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SILVA, Heitor da Luz. *Televisão, Indústria da Música e Reality Show Musical no Brasil*. Tese – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. “*Because YouTube is worldwide...*”: Corpo, cidade e consumo no clipe de *Gangnam Style*. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, setembro 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

“A Galeria do Amor”

Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo

Sílvia Oliveira Cardoso e Heitor Leal Machado

Data de envio: 24 de julho de 2015.

Data de aceite: 21 de outubro de 2015.

