



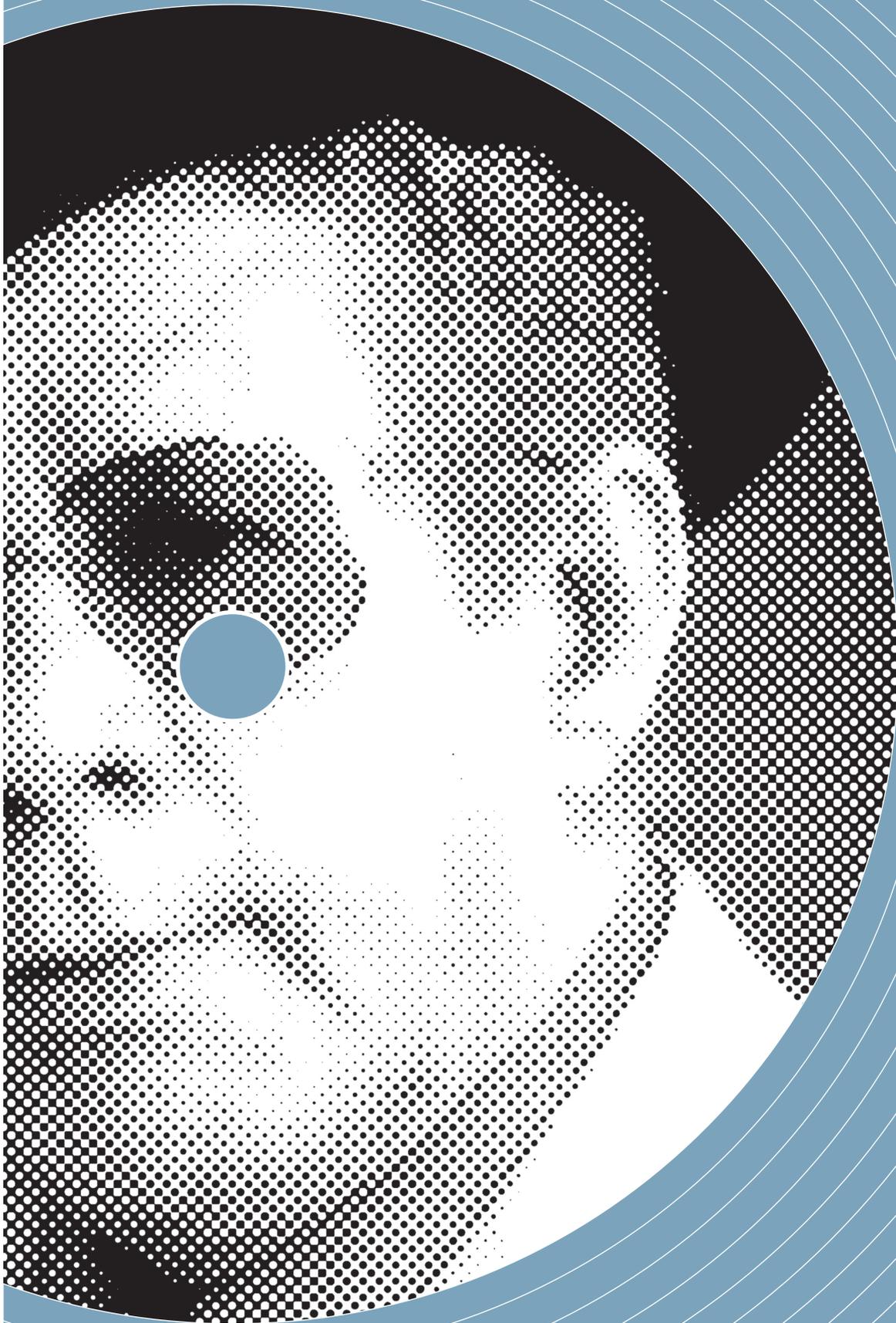
PAULO CESAR DE ARAÚJO

# Waldick Soriano e o mistério do brega

**PAULO CESAR DE  
ARAÚJO**

é jornalista e  
historiador. É autor  
de *Roberto Carlos  
em Detalhes*  
(Planeta) e *Eu Não  
Sou Cachorro, Não*  
(Record).







## RESUMO

Este artigo analisa a trajetória do cantor Waldick Soriano e a repercussão da chamada música brega no Brasil. O início da carreira, alguns dos sucessos e polêmicas do artista são relatados em um contexto que vai do governo JK, nos anos 50, à ditadura militar, na década de 70, quando Waldick também foi censurado. A partir de pistas fornecidas por etimólogos e historiadores, é esclarecida a origem da palavra "brega" e a singularidade desse estilo musical. O texto também analisa por que a música brega é rejeitada pelas elites culturais do país, e o que a diferencia do repertório da chamada MPB, a batalha pela memória na música brasileira e o lugar de Waldick Soriano no imaginário popular.

**Palavras-chave:** música brega, MPB, ditadura militar, censura, memória.

## ABSTRACT

*This article analyzes the career of the singer Waldick Soriano and the impact of the music referred to as brega [tacky, out of taste] in Brazil. It narrates the beginning of his career, some of the artist's hits and controversies in a period spanning from the 1950s – time of Juscelino Kubitschek's presidency – to the military dictatorship in the 1970s, when Waldick was also censored. By taking cues from etymologists and historians the origin of the word brega is explained, and also the singularity of this musical style. The author also analyzes why brega music is unappreciated by the cultural elites of the country, and what distinguishes it from the so called MPB repertoire.*

**Keywords:** brega [tacky/ out of taste] music, MPB, military dictatorship, censorship, memory.





# Q

uando se fala em contribuição da Bahia à nossa música popular geralmente são lembrados nomes como Dorival Caymmi, João Gilberto, Caetano Veloso, ou mais recentes, Daniela Mercury e Ivete Sangalo. Porém, além desses e outros artistas da MPB, a Bahia também nos deu o cantor e compositor Eurípedes Waldick Soriano, ícone maior da música brega nacional. De terno de linho, colete, chapéu preto e óculos escuros, a imagem de Waldick e o som de seus boleros marcaram o cenário cultural brasileiro por mais de quatro décadas. E ele acabou influenciando diversos outros cantores populares que se lançaram imitando sua música e sua maneira de se vestir e de se comportar.

Nascido no povoado de Brejinho das Ametistas, distrito de Caetitê, Waldick venceu inúmeras barreiras até se tornar um ídolo nacional – numa prova de que o homem do sertão é mesmo, antes de tudo, um forte. Ainda criança, de enxada em punho, foi trabalhar na lavoura, exercendo depois os ofícios de garimpeiro, faxineiro, engraxate, servente de pedreiro e motorista de caminhão. Seguindo a trajetória de muitos outros imigrantes nordestinos, no fim dos anos 50 foi tentar a vida em São Paulo. “O meu desejo era ser cantor do rádio ou artista de cinema” – afirma Waldick<sup>1</sup>, que acabou fazendo uma mistura dos dois: seu visual foi inspirado no mocinho americano

<sup>1</sup> “BuenaVistaWaldickClub”, in *Diário do Nordeste*, 18/8/2007.



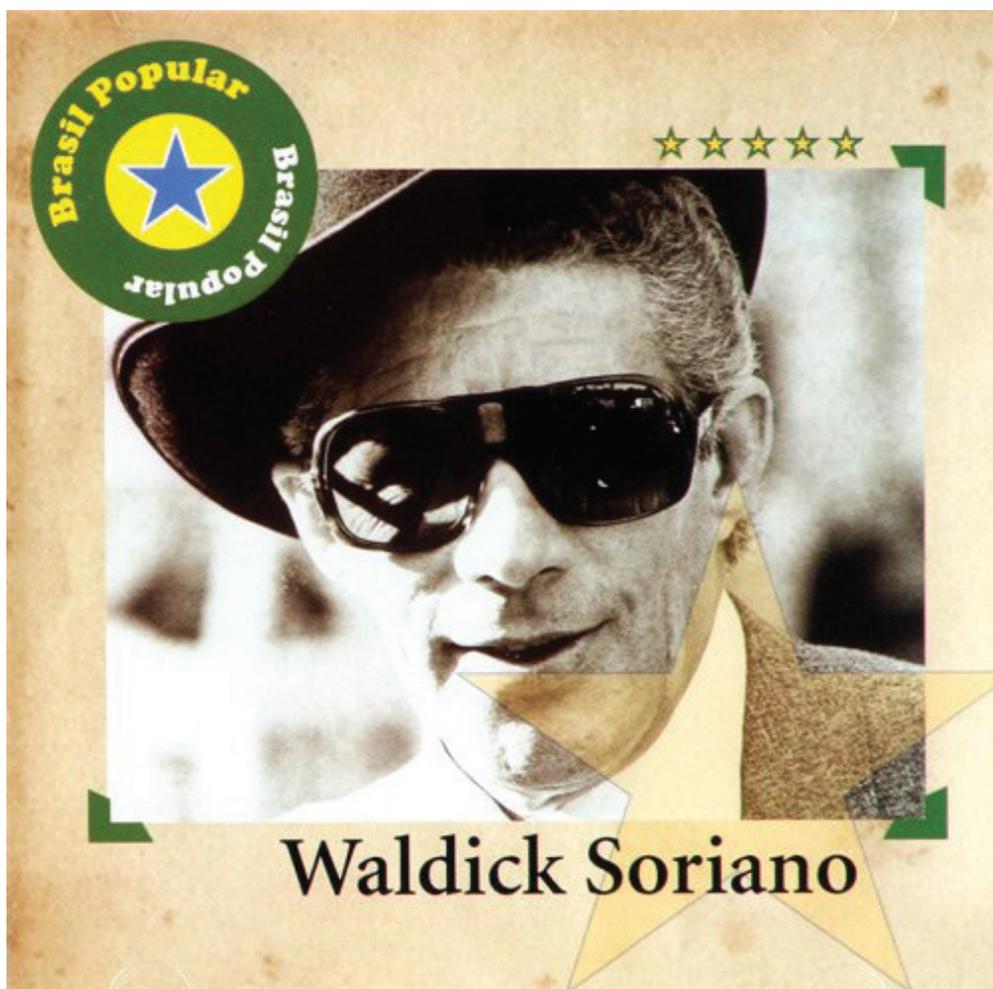


Durango Kid e o estilo vocal, no cantor de boleros cubano Bienvenido Granda.

A carreira de Waldick Soriano começou em 1959, com a gravação do *single* “Quem És Tu”, composição de sua autoria. No ano seguinte ele lançou o primeiro álbum com o mesmo título e orquestrações do maestro Guerra-Peixe. A obra de Waldick é, portanto, contemporânea da bossa nova, do cinema novo, do concretismo e da arquitetura de Oscar Niemeyer. O projeto desenvolvimentista da era JK, apesar do clima de euforia que criava, tinha também o seu lado perverso. Havia um outro Brasil, abandonado, desfavorecido, que não aparecia nas capas da revista *Manchete*. Um país que, sem conhecer as maravilhas da indústria de consumo, sofria na carne os sacrifícios para implantá-la. A música de Waldick surgiu nesse contexto, expressando

a tristeza dos marginalizados de bolso e de coração, como em “O Moço Pobre”, que diz: “Um moço pobre como eu não deve amar/ E nem tão pouco alimentar sonhos de amor/ O mundo é só de quem tem muito pra gastar/ Um moço pobre como eu não tem valor...”.

Inicialmente restrito ao Norte e Nordeste, o sucesso de Waldick foi num crescendo, até que no fim dos anos 60 explodiu no eixo Rio-São Paulo. Aí já estávamos no período de maior repressão política do regime militar, quando também ocorreu a consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da nossa indústria fonográfica (Ortiz, 1988, pp. 127-8). Entre 1970 e 1976, a indústria do disco no Brasil cresceu em faturamento 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para



**Waldick Soriano, *Brasil Popular*, Sony-BMG, 2006**





66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos também aumentou em 813%<sup>2</sup>. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções, especialmente sambas, baladas e boleros.

Foi ao longo desse período que Waldick Soriano se firmou como um dos mais populares e polêmicos artistas do nosso *show business*. E, mais do que isso, ele foi também um estilista da música brasileira. Sim, porque ele ajudou a definir e consolidar o estilo musical brega, que é uma espécie de vestimenta para grande parte dos ritmos e canções produzidas no Brasil. A rigor, Waldick Soriano foi um intérprete do gênero bolero, mas num estilo chamado brega. Caso semelhante ao de Benito di Paula. Ele faz samba – mas um samba romântico com estilo ou sonoridade brega. Nos anos 90 vão se projetar duplas sertanejas, também se valendo dessa sonoridade, e por isso chamado de “breganejo”. E numa prova de que o estilo está sempre em transformação, em 2002 surgiu o tecnobrega da banda Calypso, uma versão eletrônica do romântico com batida mais acelerada, dançante. Portanto, trata-se de um estilo musical marcante, facilmente identificável e que é o mais ouvido e consumido no país.

Ressalte-se que, até o fim dos anos 70, o que hoje é chamado de *brega* era mais conhecido como *cafona*. Divulgada no Brasil pelo compositor e produtor Carlos Imperial, *cafone* é uma palavra de origem italiana que significa indivíduo humilde, vilão, tolo (Cunha, 1982, p. 136) – o que dá a medida do preconceito embutido na expressão. Sobre a origem da palavra *brega* há uma versão muito repetida: que na zona de prostituição da capital da Bahia existia uma tal “Rua do Nóbrega”, mas que com o tempo a ferrugem na placa teria apagado as duas primeiras letras daquele nome e o endereço passou a ficar conhecido como “Rua do Brega”<sup>3</sup>. Como tantas outras, essa versão é de etimologia fantasiosa. Na verdade, o caminho etimológico aponta para outra origem da palavra.

O que um oficial mercenário alemão, que comandou tropas do exército lusitano na Guerra da Restauração, teria a ver com a música de Waldick Soriano? Aparentemente nada. No entanto, pode estar no sobrenome do marechal F. H. Schönberg (1615-90) a origem da nossa palavra *brega* – conforme pistas fornecidas por etimólogos e historiadores.

Famoso no seu tempo, o marechal Schönberg ditava a moda em Lisboa, onde seu nome foi aportuguesado para Chumbregas. Consta que ele foi responsável pela popularização dos vastos bigodes tufados na metrópole. Entre os adeptos estaria o governador da província de Pernambuco, o português Jerônimo de Mendonça Furtado, que por isso aqui ganhou o apelido de Chumbregas – variante do aportuguesado Chumbergas<sup>4</sup>. Talvez por ser um homem não muito bem quisto na colônia, o apelido deu origem ao adjetivo *xumbrega*: “coisa ruim”, “ordinária”. E talvez por ser um homem também da folia, surgiu o verbo *xumbregar*, que inicialmente teve o sentido de “embriagar-se” e depois veio a adquirir o de “bolinar”, “garanhar”. Dedução lógica: de coisa ruim a bebedeira e atos libidinosos as palavras *xumbrega* ou *xumbregar* chegaram aos anos 60 do século XX na forma reduzida *brega*, designando zonas de prostituição no Nordeste – locais onde se bebe, se bolina e se ouve cantores cafonas como Waldick Soriano e Odair José. E o que inicialmente era substantivo, “música de brega”, acabou virando adjetivo, “música brega” – numa já distante referência a um certo marechal alemão chamado Schönberg.

Embora também carregada de preconceito, a expressão “música brega” já está consagrada pelo público, pela mídia, e deveria ser aceita, sem constrangimentos, por todos os artistas desse estilo musical. Sim, porque isso já aconteceu a nomes de outros fenômenos culturais. Por exemplo: o chamado *spaghetti-western*, que inicialmente era uma forma irônica, depreciativa de se referir aos filmes de banguê-banguê produzidos pelos italianos nos anos 60. Mas a expressão ganhou tanta força que acabou assimilada pelo público e pelos próprios

2 Fontes: respectivamente, Associação Brasileira de Produtores de Discos e IBINEE; “Discos em São Paulo”, Pesquisa 6, Idart, 1980 (apud Ortiz, 1988, pp. 127-8).

3 Essa versão é citada, por exemplo, no verbete “música brega” na Wikipédia.

4 Sobre o marechal F. H. Schönberg e o governador Jerônimo de Mendonça Furtado, o Chumbregas, ver: Mello, 1995. Para a etimologia da palavra *chumbregas* e suas variantes, ver: Cunha, 1982; Carvalho, 1906; Aulete, 1964.





atores e diretores desses filmes—que projetaram, entre outros, Clint Eastwood, Giuliano Gemma, Sérgio Leone, além do compositor Ennio Morricone. E hoje, muito mais do que uma expressão de caráter preconceituoso, *spaghetti-western* define um estilo de cinema que ajudou a reescrever a história de um gênero tipicamente americano.

E o que dizer da palavra “malandro”? Nos anos 30, Noel Rosa sintetizou a carga negativa que havia nela ao reclamar em um de seus sambas que “malandro é palavra derrotista que tira todo o valor do sambista”. Mas depois surgiram outras leituras, novos olhares, intelectuais revelaram a dialética da malandragem e a figura do malandro foi recuperada como símbolo de brasilidade. A tal ponto que hoje nenhum “sambista de raiz” se envergonha de ser chamado de “malandro do samba” ou de cantar “samba de malandragem”. Pois com o estilo musical brega poderá ocorrer algo semelhante. Não há mais por que temer o nome da coisa. É talvez chegada a hora e a vez de os próprios artistas assumirem o orgulho brega.

Mas, afinal, como definir esse estilo musical? Qual a sua singularidade? O que o caracteriza? Indagado sobre o tema, o crítico Tárík de Souza respondeu que brega “é um tipo de música feito para vendagem imediata, dentro de um padrão de emoção exagerada, simplificada, fácil de ser assimilada”<sup>5</sup>. Outros críticos e pesquisadores também definiram o brega como uma música não elitizada, sentimental e meramente comercial. De forma mais específica o verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira* afirma que brega é um termo para designar a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (Vários, 1998, p. 117).

Eu discordo dessas definições porque há muita produção musical com esses mesmos predicados que, no entanto, não é considerada brega. Apelo comercial, por exemplo, aparece nos sambas de Zeca Pagodinho, Jorge Aragão e Martinho da Vila, três grandes vendedores de discos que também fazem uma música simplificada,

fácil de ser assimilada, não elitizada — como, aliás, sempre fizeram os autores de antigos sambas e marchinhas carnavalescas. Por sua vez, clichês musicais ou literários também se encontram em boa parte da produção do pop-rock nacional e outros estilos que não se confundem com o brega. E forte carga sentimental não é privilégio de Waldick Soriano ou Agnaldo Timóteo; aparece também nos trabalhos de Maysa, Nana Caymmi, Herivelto Martins e até mesmo no de Elizete Cardoso, que acentua a alta dramaticidade de versos como os de Vinicius de Moraes em sua pré-bossa nova “Serenata do Adeus”: “Ah!, mulher, estrela a refulgir/ Parte, mas antes de partir/ Rasga o meu coração!/ Crava as garras no meu peito em dor/ E esvai em sangue todo o amor...”. O sambista Cartola também fazia canções com letras derramadas, sentimentais como, por exemplo, a de “Peito Vazio”: “Procuo afogar no álcool a tua lembrança/ Mas noto que é ridícula a minha vingança/ Vou seguir os conselhos de amigos/ E garanto que não beberei nunca mais...”.

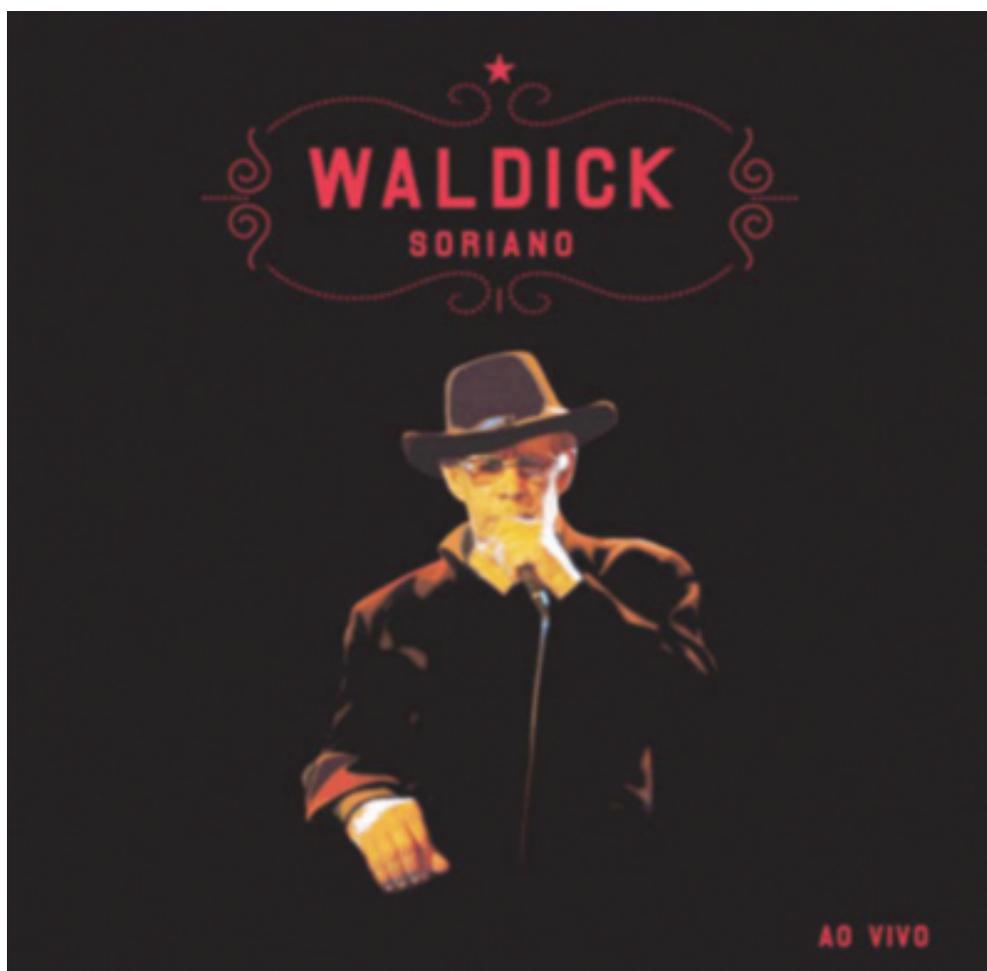
Mas, então, onde estaria o mistério do brega? Por que alguns cantores e canções são rotulados assim e outros não? Eu defendo a tese de que brega é toda aquela produção musical que as elites culturais do Brasil não identificam ao que se considera “tradição” (folclore, música caipira, choro, forró de pé-de-serra, marchinhas carnavalescas, samba de raiz) nem ao que se considera “modernidade” (influências de vanguardas literárias ou musicais como concretismo, jazz, bossa nova, tropicalismo ou rock inglês). E esse é o principal parâmetro de julgamento estético de uma obra musical no Brasil. Para ser bem qualificada pela crítica ou aceita pelas elites culturais uma música precisa estar identificada a uma dessas duas vertentes. Quem não se enquadra na tradição ou na modernidade é considerado ruim, brega, cafona — e acaba no limbo que, segundo o *Dicionário Aurélio*, é o lugar para onde se atiram as coisas inúteis<sup>6</sup>.

Por que é atribuído grande valor cultural ao repertório de artistas como Nelson Sargento ou Lenine? Porque, para além de suas qualidades intrínsecas, o primeiro

5 “A Voz dos Exagerados”, in *Jornal do Brasil*, 9/5/1993.

6 Ver capítulo “Tradição e Modernidade – Vertentes Interpretativas da Música Popular Brasileira”, em Araújo, 2002, pp. 335-64.





**Waldick Soriano**  
**ao Vivo, Som**  
**Livre, 2007**

está identificado ao samba de raiz, à negritude, ao Rio de Janeiro. E, o segundo, à modernidade, às influências da bossa nova e do tropicalismo. Pelo mesmo motivo são valorizados nomes como Arlindo Cruz e Bezerra da Silva (tradição) ou Djavan e Luiz Melodia (modernidade). E quando um artista consegue ser identificado, ao mesmo tempo, à tradição e à modernidade, torna-se unanimidade entre as elites. É o caso de Chico Buarque, que agrada aos adeptos da vertente da tradição – que veem em sua obra uma continuação dos sambas dos tempos de Noel Rosa –, e também aos adeptos da modernidade – que enxergam inovações harmônicas e, principalmente, poéticas na obra do compositor<sup>7</sup>.

O fato é que o músico deste país que não tiver um pé na tradição ou na modernidade está condenado ao desprezo da crítica e ao

esquecimento por parte dos enquadradores da memória da nossa música popular<sup>8</sup>. Não por acaso hoje o *rapper* mais elogiado e premiado é o carioca Marcelo D2, exatamente porque ele aproxima sua música da batida do samba tradicional, evocando símbolos da malandragem como Bezerra e Moreira da Silva. Ou seja, Marcelo D2 deu um toque de “tradição” a algo que não estava ainda devidamente enquadrado. E com isso ele passou a ser valorizado, tornando-se o nome de maior prestígio do rap nacional.

O mesmo nunca aconteceu a Waldick Soriano, porque a obra dele está muito longe do que se considera raiz ou tradição no Brasil. E na visão positivista de “linha evolutiva da música popular”, também estaria muitos rolos atrás daqueles identificados à modernidade<sup>9</sup>. Mas quem disse que para ter valor uma música precisa estar identificada

7 O músico Almir Chediak, por exemplo, defendia que “a música de Chico Buarque é sempre muito bonita e de harmonias elaboradas” (“Um Autor Cada Vez Mais Sofisticado”, in *O Globo*, 4/9/1999).

8 Sobre o conceito de “enquadramento da memória”, ver: Pollak, 1989.

9 Sobre a ideia de “linha evolutiva da música popular brasileira”, expressa por Caetano Veloso nos anos 60, ver: “Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira?”, in *Revista Civilização Brasileira*, nº 7, maio de 1966, p. 378.





àquelas duas vertentes? Assim definiram os que têm o poder de definir – embora, talvez, nem tenham consciência disso.

Pense-se, por exemplo, em outros três nomes da música brasileira: Clara Nunes, Emilio Santiago e Altamar Dutra. Qual deles é associado ao brega e está no limbo da história? Com certeza, o grande cantor Altamar Dutra, porque, ao contrário de Clara Nunes, ele não gravava samba de raiz e nem exaltava figuras afro-brasileiras como Oxum e Iemanjá; e, diferentemente de Emilio Santiago, nunca revelou influências do jazz ou da bossa nova. E nisso reside o principal mistério do brega ou cafona: recebem esses adjetivos aqueles artistas ou aquele estilo musical que não são identificados à tradição ou à modernidade. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do brega, e vice-versa.

Reflexo do dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional, essa tensão entre modernidade e tradição ocupa o centro do debate da música popular brasileira desde a eclosão da bossa nova, no fim dos anos 50, quando efetivamente o tema canção começou a ser objeto de análise por parte da intelectualidade<sup>10</sup>. E não por acaso, foi exatamente nesse período que surgiu esse *apartheid* entre uma música do povo e outra da elite. E pelos anos seguintes a música popular brasileira seguiu irremediavelmente partida.

A grande popularidade de Waldick Soriano e de outros cantores bregas explicitou ainda mais essa cisão. Na efervescência da década de 70, por exemplo, o repertório deles disputava o mercado com outro estilo musical, este sim, identificado às raízes e às vanguardas: a chamada MPB, composta em sua maioria por artistas de origem na classe média e nível universitário, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo. Embora atuando na mesma época, no mesmo país, na mesma ditadura e, por vezes, na mesma gravadora, os dois estilos não se confundiam. Para usar uma expressão criada na época, a Belíndia, é possível dizer que os astros da MPB atingiam os habitantes do Brasil-Bélgica, enquanto os cantores bregas eram ouvidos e admirados pela imensa

maioria da população do Brasil-Índia<sup>11</sup>. Definitivamente, patrão e empregada não curtiam o mesmo som.

Esse *apartheid* musical entre os dois brasis se refletiu também no campo da produção da memória. Ao longo dos anos, historiadores, pesquisadores e críticos musicais (todos evidentemente do Brasil-Bélgica) exaltaram a música identificada à tradição ou à modernidade, excluindo e detratando as vozes e canções da parte pobre do país. Propagou-se então a versão de que durante a ditadura militar apenas a elite da MPB teria se posicionado como crítica ou contestadora do regime e, por conseguinte, somente ela, no campo musical, teria sido vítima da censura. Aos cantores populares românticos, além da desqualificação estética implícita no termo “brega”, acrescentava-se a pecha de alienados ou, o que é pior, apologistas do governo ditatorial.

Misto de desinformação e preconceito, essa versão não resistiu a uma análise mais cuidadosa e atenta do processo político-cultural brasileiro dos anos 70. Hoje é sabido que naquele período nem toda a MPB foi um bastião de resistência, nem toda “música de empregada” foi escapista e inconsequente. À sua maneira, esta última também protestou contra a ordem estabelecida, produzindo mensagens de crítica social e comportamental que mobilizaram os aparelhos de repressão do regime<sup>12</sup>. Às vezes esse embate com a censura era até involuntário. Foi o que ocorreu a Waldick Soriano, quando ele decidiu regravar o seu bolero “Tortura de Amor”: “Hoje que a noite está calma/ E que minh’alma esperava por ti/ Apareceste afinal/ Torturando este ser que te adora...”.

Um dos mais belos e românticos temas da nossa canção popular, “Tortura de Amor” foi lançada pelo próprio autor em 1962, mas não alcançou maior sucesso ou repercussão imediatos. Aos poucos, porém, foi sendo incorporada ao repertório de vários outros intérpretes, do Brasil e do exterior, tornando-se a música mais gravada de Waldick Soriano. Em 1974, ele próprio decidiu regravá-la com novo arranjo, num disco comemorativo. Foi quando o bolero

10 Esse embate entre tradicionalistas e modernistas no campo da MPB pode ser visto no livro organizado por Augusto de Campos (1968).

11 Metáfora criada pelo economista Edmar Bacha, nos anos 70, para explicar o abismo que separava a grande massa de brasileiros empobrecidos da minoria extremamente rica.

12 Sobre a censura à música brega durante o regime militar, ver: Araújo, 2002.





teve sua execução e radiodifusão públicas proibidas em todo o território nacional. O motivo? A referência a uma palavra que remetia aos porões da ditadura. A canção de Waldick tocava numa ferida que o regime militar não queria ver exposta pela lente ampliadora da música popular. Aqueles dias eram assim. Podia torturar, mas não podia falar em tortura, nem mesmo de amor.

O grande tema da obra de Waldick Soriano foi o amor, pois assim é em quase toda a música e poesia, desde Píndaro, na antiga Grécia, passando por Drummond, Frank Sinatra e Vinicius de Moraes. Mas, para além disso, ele foi também cronista de seu tempo e lugar. Partindo de experiências individuais, transformava suas músicas numa realidade que não era apenas dele e sim de um vasto público formado por empregadas domésticas, porteiros, garçons, operários de construção e imigrantes nordestinos que são frequentemente humilhados e ofendidos no cotidiano brasileiro. Foi para eles que o artista baiano compôs ou gravou temas como “Eu Também Sou Gente”, “Nem Cachorro É Maltratado Como Eu”, “Eu Não Sou Sapato Seu” e a emblemática “Eu Não Sou Cachorro, Não” – que está na memória coletiva nacional assim como “Asa Branca”, “Mamãe Eu Quero” e “Luar do Sertão”.

Lançada em 1972, “Eu Não Sou Cachorro, Não” rapidamente ganhou a boca do povo e os primeiros lugares das paradas. Nas escolas, nas ruas, campos, construções, a música era cantada, ouvida e discutida de norte a sul do Brasil. Aparentemente esse bolero é apenas mais uma ingênua canção de dor-de-cotovelo, mas será que um refrão de tão forte apelo popular como “Eu não sou cachorro, não/ Pra viver tão humilhado/ Eu não sou cachorro, não/ Para ser tão desprezado” não poderia também estar sendo endereçado ao patrão, à patroa, ao gerente, ao policial, enfim, aos representantes imediatos da opressão vivida pelo público ouvinte dessa música? Principalmente porque, como admitia na época o próprio ditador Emilio Médici, se a economia ia bem, o povo ia mal. Essa inserção no contexto autoritário e excludente da nossa

sociedade investe o bolero “Eu Não Sou Cachorro, Não” de um sentido crítico que lhe dá nova conotação, sem esvaziá-lo de seu sentido original. Mensagem de amor, sim, mas também grito de milhões contra a opressão e o tratamento humano degradante – o que ajuda explicar a permanência dessa música na memória popular<sup>13</sup>.

Embora tenha se notabilizado como bolerista, Waldick Soriano cantava como um *bluesman* brasileiro. E como observa um de seus admiradores, Zeca Baleiro, algumas de suas canções têm estrutura melódica e letra que remetem ao blues. Isso se evidencia, por exemplo, em gravações como “O Moço Pobre” e “Meu Coração Está de Luto”. Mas assim como outro antigo compositor baiano, Dorival Caymmi, Waldick também procurou cantar as coisas, as graças e a sensualidade da Bahia, como na brejeira canção “O Mensageiro”, que diz: “A baiana é boa/ Todo mundo acha/ Na Cidade Alta/ Na Cidade Baixa...”.

“Este tipo de música não tem nada a ver com o Brasil”, afirmou o escritor Ruy Castro, observando que guarânias e boleros são típicos de países como México e Paraguai<sup>14</sup>. Curiosamente, essa acusação de falta de brasilidade foi feita à bossa nova pela crítica mais nacionalista<sup>15</sup>. Acusação depois também direcionada ao tropicalismo. O que levou o poeta Augusto de Campos a indagar na época. “E daí? Desde quando a arte tem carteira de identidade? Qual a nacionalidade de Stravinski: russo, francês, americano ou simplesmente humano?” (Campos, 1968, p. 87).

Em todos os campos da música popular há artistas de maior ou menor talento e composições de boa ou má qualidade. Mas, em relação ao estilo brega, os críticos cometem um flagrante exagero: eles rejeitam o estilo em si, desqualificando quem o utiliza. Por conta disso, aquela máxima rodriguiana de que toda unanimidade é burra nunca ficou tão evidente como na opinião dos críticos sobre Waldick Soriano. Durante muito tempo virou lugar-comum subestimar o seu talento de cantor e compositor. Ele colecionava uma série de críticas até sobre a sua razão de ser e de existir. Pois em homenagem a todos

13 “Para uma análise do caráter ambíguo das manifestações da cultura popular, ver: Chauí, 1986.

14 “O Baú dos Cafonas”, in *Jornal do Brasil*, 30/5/2004.

15 Exemplo dessa visão tradicionalista pode ser visto em: Tinhorão, 1966.





**Waldick Soriano  
Interpreta  
Orquestra  
Sonora  
Matancera,  
RCA, 1982**



os seus detratores o cantor gravou o bolero “Pedras e Lixo”, no qual diz: “As pedras e o lixo que mereço/ A você eu agradeço/ Pois essas coisas vou usar/ Cantando dia a dia eu mais subo/ Pois a crítica é o adubo que uso em meu jardim/ O lixo do seu último comentário/ Fez um bem extraordinário/ Bem ou mal fale de mim”.

Rude e doce, piegas e racional, conservador e transgressor, mais do que dois, Waldick Soriano era múltiplo, embora cultivasse apenas a imagem de machão, inspirada em Durango Kid. As suas opiniões sobre a relação homem-mulher também foram alvo de muitas críticas, especialmente nos anos 70, período de emergência do movimento feminista, que, depois da Europa e dos Estados Unidos, finalmente chegava ao Brasil. Naquele contexto algumas declarações do cantor irritavam até a menos aguerrida

militante do sexo feminino. Numa de suas entrevistas, por exemplo, Waldick comparou: “A mulher é como a música. A música existe para limpar a alma; a mulher, para limpar a casa”<sup>16</sup>. Isso, porém, não o impedia de conquistar várias mulheres, entre elas a badaladíssima senhora Beki Klabin, na época a mais famosa figura feminina do *high-society* carioca.

Com um seletivo grupo de amigos no eixo Rio-Paris-Nova York, Beki resolveu abrir uma exceção e incorporar um estranho a esse ninho: o baiano de Brejinho das Ametistas, Waldick Soriano. Àquela altura já desquitada do industrial Horácio Klabin, Beki conheceu o cantor nos bastidores do programa do Chacrinha, do qual participou algumas vezes como jurada. “Se ela é céu azul, ele é negra tempestade”, assim foi definido o inusitado casal pela revista *O Cruzeiro*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> “Eu Sou Waldick Soriano”, in *Manchete*, 22/5/1971.

<sup>17</sup> “Waldick Klabin ou Beki Soriano?”, in *O Cruzeiro*, 17/5/1972.





Sem se deixar deslumbrar, Waldick disse que ao lado de Beki Klabin conheceu o outro lado da sociedade, “a chamada classe A, tão criticada por mim, tão agredida, tão brutalizada em meus comentários. Mas depois deste conhecimento posso dizer: os ricos nas horas mais calorosas choram, sentem, gritam, são os mesmos animais comedores de feijão, com as mesmas dores de barriga de qualquer pobre de barraco” (Soriano & Campos, 1977, p. 112).

Na época casado e já com vários filhos, o cantor não se avexava de assumir publicamente esse e outros casos extraconjugais. E para quem se surpreendia com a sua atitude, ele reiterava. “Já falei que sou um cara casado em casa, entende? Sou casado em casa. Na rua ninguém tem nada com a minha vida”<sup>18</sup>. Essa sua “teoria” da casa e a rua foi melhor explicitada numa canção em que ele diz: “Se o meu amor de casa me desse alegria/ O meu amor da rua não existiria...”.

O lado transgressor e polêmico de Waldick Soriano ficou também explicitado em 1973, quando numa entrevista ao jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, ele ousou criticar a figura do filho de Deus. “Jesus Cristo pra mim foi um arruaceiro. Eu li a Bíblia de cabo a rabo e não vi nada do que se fala. Tudo com muita cascata. Eu não tou nessa de Cristo. Não entendo o que se fala dele, acho que ele era um enganador”<sup>19</sup>. Essa sua declaração ganhou repercussão nacional e comunicadores de grande audiência na TV como Flávio Cavalcanti e J. Silvestre partiram para cima do cantor. Expressando a opinião dos setores de elites do país, a revista *Veja* também lhe dirigiu duras farpas. “Certamente, Waldick Soriano não leu a Bíblia nem teve professores que lhe ensinassem tanto religião quanto civilidade. Mas seria muito conveniente que de ora em diante se limitasse às funções de animador de boates de má reputação, para as quais tem revelado invejável talento, e desistisse de atirar pedras contra o reino dos céus e dos homens”<sup>20</sup>.

De forma mais radical, o deputado gaúcho Pedro Américo pediu o enquadramento do artista na Lei de Segurança Nacional sob

o argumento de que “aqui no Rio Grande do Sul, onde coragem é recato e agressão é consequência”, não poderia passar impune alguém que “deu um *show* de ignorância, falta de respeito e gabolice, ofendendo a todo o Brasil, e particularmente aos gaúchos, independentemente de religiões professadas”<sup>21</sup>. Falando pela Igreja, o então cardeal-arcebispo de Porto Alegre, Dom Vicente Scherer, qualificou Waldick Soriano de “um pobre coitado ignorante, que tem companhias bem conhecidas nos escribas que blasfemaram e insultaram Cristo quando ele estava na cruz”<sup>22</sup>.

Talvez como reflexo de toda essa polêmica, pouco tempo depois o cantor gravou uma canção com o título “Cristo Teria Vergonha de Voltar a Esta Terra”, um protesto contra a falta de compreensão e solidariedade entre os homens. “Cada qual cuida de si/ Quanta coisa triste eu vi/ Já sei de cor/ Vida cheia de fofoca/ Eu lhe faço, vem em troca/ Você faz pra mim pior...”.

Também renderia música a frequente presença do nome de Waldick nas páginas policiais dos jornais mais sensacionalistas. Um deles alardeou em manchete: “Vestiu-se de Waldick Soriano para Matar o Inimigo”<sup>23</sup> – informando o jornal que essa era a única pista de que a polícia dispunha sobre o assassino: “Um homem de chapéu, óculos e roupas escuras, tudo ao estilo do cantor Waldick Soriano”. Um outro jornal também estampou na primeira página: “Por Causa de Waldick Soriano Quatro Irmãos Brigam: um Morto”<sup>24</sup>. A reação do artista veio através de mais uma canção de protesto, o bolero “Calúnias”, que deu título ao seu álbum de 1975: “Calúnias foram as armas para destruir-me/ Eu vim do povo, sou de família humilde/ Onde o respeito e o valor têm seu lugar/ Calúnias, que difamaram e marcaram o meu nome...”.

Ao comentar a morte de Waldick Soriano, em setembro de 2008, Caetano Veloso disse que “se há uma elite para mim, é a elite dos que têm ou tiveram grande intuição artística. Waldick era um desses”<sup>25</sup>. De fato, e por isso, o autor de “Eu Não Sou Cachorro, Não” soube atingir a sensibilidade do Brasil profundo, mais pobre, maior. Waldick

18 “Waldick Soriano: A Vida É Uma Constância de Consequências de Vários Gêneros, Entende?”, in *O Pasquim*, 20 a 26/6/1972.

19 “Uma Noite com Waldick Soriano no Harém e na Urca”, in *Zero Hora*, 8/4/1973.

20 “Contra o Céu e a Terra”, in *Veja*, 18/4/1973.

21 “Pedro Américo: Waldick Não Tem Classe Nem Educação”, in *Zero Hora*, 10/4/1973.

22 “Waldick, a Triste Busca de Promoção”, in *Zero Hora*, 11/4/1973.

23 *A Notícia*, 20/10/1972.

24 *Diário da Noite*, 3/11/1975.

25 Comentário veiculado no blog “Caetano Veloso – Obra em Progresso”, 8/9/2008.





atravessou seus últimos anos de carreira fora da mídia e com a saúde frágil, mas, felizmente, viveu a tempo de ver realizado um pouco daquele desejo que compartilhava com Nelson Cavaquinho: “Se alguém quiser fazer por mim, que faça agora”. A atriz Patrícia Pillar, por exemplo, fez dois importantes trabalhos em sua homenagem: o CD e DVD *Waldick Soriano ao Vivo*, lançados em 2007, pela Som Livre, e o

documentário *Waldick – Sempre no Meu Coração*, exibido nos cinemas em 2009. Anos antes, eu próprio fiz uma análise da sua trajetória artística no livro ao qual dei o título *Eu Não Sou Cachorro, Não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar*, publicado pela Editora Record. Entretanto, ainda há muito mais a ser revelado na obra desse grande artista brasileiro que já saiu da vida para entrar na história.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. São Paulo, Delta, 1964.
- CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa; Antologia Crítica da Moderna Música Popular Brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Alfredo. *Frases e Palavras: Problemas Histórico-Etimológicos*. Recife, 1906.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência; Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *A Fronda dos Mazombos – Nobres Contra Mascates: Pernambuco 1666-1715*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira; Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- POLLAK, Michel. “Memória, Esquecimento, Silêncio”, in *Estudos Históricos*. v. 2. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, nº 3, 1989.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol. 2 (1958-1985)*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- SORIANO, Waldick & CAMPOS, Bernadino. *A Vida de Waldick Soriano*. Rio de Janeiro, Codecri, 1977.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um Tema em debate*. Rio de Janeiro, Saga, 1966.
- VÁRIOS. *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 2ª ed. São Paulo, Art Editora/ Publifolha, 1998.





# textos

