

EDUARDO GUDIN

Entrevista realizada com o
cantor e compositor em São Paulo
em 24 de outubro de 2001

ÍNDICE

Converse com o meu assistente	04
Parei a Elis, o Bôscoli e o Menescal para me escutarem	06
Edu Lobo não junta 10 mil pessoas dançando	08
Um artista multimídia. Pô, que diabo é isso?	09
O público jovem se conquista pela palma que bate	11
Começo a pensar na tal sinfonia que sempre quis fazer	14
Pode ser a última vez que me pinta uma orquestra	15
Realizo uma mistura entre o samba e a bossa nova	17
A capa pronta, e estava lá, Toquinho, mas sou eu quem toca	19
A música pop vai virando música brasileira	20
Sempre rola um “O sole mio!”	21
O Rio de Janeiro não reconhece o Adoniran como deveria	23
Temos o direito de não fazer mais música	25

Samba, polenta e reflexões

por RICARDO TACIOLI

Estava tudo certo para a primeira entrevista do Gafieiras. Bar Paulistano, às 19h30 da quarta-feira, 24 de outubro. “Por favor, aquele que está indo ali é o Eduardo Gudin?”, perguntei desesperado aos manobristas do Paulistano apontando para um homem alto, de camisa preta e cabelos esvoaçantes. “Quem?” Os quinze minutos de atraso foram fatais. No bar não havia ninguém, somente um número de telefone escrito num guardanapo.

Uma das principais referências do samba paulista, Eduardo Gudin é a síntese da romântica trajetória de um artista nos últimos 30 anos. Compositor, violonista, cantor, arranjador, orquestrador, produtor e degustador de polentas, o boêmio Gudin batizou-se em 1966 no programa *O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina na TV Record. Participou de festivais no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte fez shows e dois discos antológicos com a cantora Marcia e o compositor carioca Paulo Cesar Pinheiro. Parceiro de Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Herminio Bello de Carvalho, Roberto Riberti, Elton Medeiros, entre outros, Gudin projetou-se nacionalmente no Festival dos Festivais de 1985, com sua composição “Verde” (assinada com J. C. Costa Netto) defendida por Leila Pinheiro. Como produtor, criou e dirigiu o 1º Festival Universitário da TV Cultura, que revelou Arrigo Barnabé; produziu discos de Beth Carvalho (**Canta o samba de São Paulo**), Vânia Bastos, Celso Viáfara, Ivan Lins e do regional Época de Ouro; e formou em 1989 a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Dono de uma importante discografia, Gudin lançou pela Dabliú em 2001 **Luzes da mesma luz**, álbum comemorativo de seus 50 anos de idade, com canções de sua autoria interpretadas por Fátima Guedes e acompanhadas por orquestra.

Com a mesa esnobando chopes e a primeira porção de polentas com queijo, a equipe de entrevistadores aguardava tranquila, depois de um telefonema para aquele número de guardanapo, o retorno do autor de “Mordaça” e “Maior é Deus”, ambas com Paulo Cesar Pinheiro. Uma hora depois, no bar do humorista Serginho Leite que um dia foi seu baixista, em trio completado pelo então baterista Arismar do Espírito Santo, Eduardo Gudin dissertava sobre produção cultural, modernidade e sambas, lembrava sua infância, início de carreira e Adoniran, tudo sobre o olhar atento de um único refrigerante. Sem gelo, limão ou laranja.

Converse com o meu assistente

Daniel Almeida – Gudín, com quantos anos você começou a tocar violão?

Eduardo Gudín – Comecei a estudar violão com 13 anos, um pouquinho tarde.

Ricardo Tacioli – Tarde?

Gudín – Um pouquinho, mas é uma idade boa porque eu tinha um relacionamento muito forte com música. Tinha muito disco em casa, ouvia muita música clássica. Essa foi a vantagem quando comecei. Vi o Paulinho Nogueira tocando num programa de televisão “Agora é cinza” e fiquei doido pelo violão.

Almeida – Em que ano foi?

Gudín – 1963. Fiquei doido pelo som dos dedos, porque um pouquinho antes tentei tocar acordeão, que todo mundo ia aprender. Quando coloquei aquele peso... “Não vou carregar isso aqui” [risos] Sou muito preguiçoso para carregar... como pesa aquilo!

Almeida – Como era esse ambiente, a sua infância e como é que você foi entrando na música?

Gudín – Entrei na música porque meu pai comprava muito disco. Ele também tocava um violãozinho, mas gostava mesmo era de comprar disco. Ele comprava para a minha irmã, que era mais velha, The Platters, Neil Sedaka, Paul Anka, Elvis Presley, e aí fui ouvindo isso. Depois ele comprou uns discos para baile chamados **Feito para dançar**, do Waldir Calmon [n.e. 1919-1982, pianista mineiro, um dos divulgadores do solovox e pioneiro na gravação de sucessos dançantes em faixas únicas], com aquelas faixas corridas. O Waldir Calmon tocava aquele tipo de piano, cheio de oitava, pianão. E eu ouvindo aqueles discos fui me interessando pela música brasileira. Lembro-me também do “Chega de saudade”, um 78 rotações, mas curiosamente eu ouvia o dia inteiro o lado B (“Bim bom”). Tinha uns 9 anos. Tinha um programa do Moraes Sarmiento [n.e. 1922-1998, radialista campineiro, defensor das raízes musicais brasileiras] que era de música brasileira. Ele odiava a bossa nova e falava “No tempo em que o samba era samba”. Meu pai levava o radinho para eu escutar o programa, ele também gostava. Tocava muito Ataulfo Alves. E o programa que se chamava *Música sempre música* da TV Tupi, com o Bernardo Federovski e orquestra sinfônica. Até que chegou o Waldir Calmon, um negócio brasileiro.

Tacioli – Calmon então foi decisivo.

Gudín – Foi porque com ele tomei contato com o samba, isso quando eu tinha meus 10 anos. Aí fiquei fascinado. Comprei um disco chamado **Batucada fantástica** [n.e. Disco de carreira do baterista Luciano Perrone, 1908-2001, lançado originalmente em 1963 pela Musidisc], que trazia a batucada das escolas de samba e eu decorava todas. Até hoje tenho na cabeça algumas faixas. Quando vi o Paulinho Nogueira tocar violão, percebi o que eu queria fazer. Fui procurar o Paulinho Nogueira e não o achei. Ou procurei e não tinha vaga. Aí dei a maior sorte, porque peguei um anúncio de jornal em que estava

escrito “Aulas de bossa nova”, que era a coisa do momento. Rua Vergueiro. Naquele tempo a gente andava a pé porque não tinha tanto assalto, as crianças podiam andar pela rua. Eu morava perto da rua Tutoia com a Abílio Soares e até a Vergueiro era longe pra daná. Aí eu fui. Bati na porta e o dono estava saindo (encontrei esse cara na Rua do Choro outro dia depois de trinta e tantos anos). Ele falou “Faz o seguinte: converse com o meu assistente que está ali” e apontou para um cara chamado Antonio Ramos. Toninho Ramos, um crioulo magrinho, quietinho. Hoje ele está na França. Conhece aquela que o aluno não supera o mestre? O que ele toca de violão! Pelo amor de Deus! Aí sobrei com esse cara, ninguém dá nada por ele! [risos] Ele falou “O que você quer estudar? Você tem uns discos?” Eu já tinha muito disco. O primeiro disco do Baden Powell [n.e. **Apresentando Baden Powell e seu violão**, Philips, 1959] eu já tinha. Falei “Gosto muito do Baden Powell”. Aí ele tocou um arranjo, ele sabia tudo igual, e falava “E se você gostar de clássico, daí tocava peças difíceis. O cara era demais!! Aquilo era um músico de primeiríssima. Tanto que está lá na França até hoje, tem discos gravados. Se ele fosse um cara menos tímido, seria muito mais conhecido. Escrevia música bem, um músico completo! Outro dia ele voltou para o Brasil e a gente foi tocar. Ele fez uns improvisos em uns estudos sobre atonalismo – porque ele não pára de estudar. Então tive essa sorte de, num anúncio de jornal, que nunca se acerta, pegar um cara desse. Fiquei estudando com ele dos 14 aos 17 anos, porque eu tinha feito um ano de conservatório, aquele violão mais para o clássico.

Parei a Elis, o Bôscoli e o Menescal para me escutarem

Tacioli – Mas já com 16 anos você tocou no *O fino da bossa*.

Gudin – Era o último *O fino da bossa*, não sei se já estava se chamando *Frente única*, que era um programa que veio logo depois. Parei a Elis, o Ronaldo Bôscoli, que era marido dela naquele tempo, e o Roberto Menescal no Hotel Normandia para me escutarem. Naquele tempo as pessoas tinham uma solidariedade que não era só na classe, era na vida; fazia parte do romantismo da época. Os artistas tinham uma certa obrigação em ouvir os outros novos. Você chegava para o Chico Buarque e “Quero mostrar as minhas coisas”. O cara arrumava um jeito de te escutar. Fazia parte! Ele não tinha esse negócio, a não ser que o cara fosse muito chato. O Francisco Petrônio [n.e. 1923-2007, cantor paulistano especializado no repertório da música brasileira da velha guarda], que é de um outro estilo de música, era chofer de praça. Aí ele foi levar o Nerino Silva, um crioulo magro, que já morreu, que gravou “Súplica cearense”, [canta] “Senhor, mata esse pobre coitado”. Foi quem lançou esse sucesso nacional. Enquanto o Petrônio estava levando o Nerino Silva para a TV Tupi, ele ia cantando, porque ele tem uma voz muito boa e até hoje canta bem. O Nerino disse “Você gosta de cantar? Você tem uma voz muito bonita. Pega esse meu bilhete e faça o teste na terça-feira com o Magno Saleno na Tupi”. E eu me lembro, aquela fila enorme. Tinha esse hábito. Hoje, com o neoliberalismo, é mais ou menos assim: “Tira esse cara porque ele vai tirar o seu lugar”. Mas é o meu pai”. “Não, tira! Não quero saber!” [risos]

Rogério Trentini – Acontece de gente querer mostrar música pra você?

Gudin – Procuo escutar bastante. Tudo o que as pessoas falam ou me mandam. Só que agora a maioria das coisas é muito ruim. [pega umas polentas com queijo] Mas o que existia muito era esse tipo de atitude das pessoas de decisão, como a Elis, que sentou lá, e “Estou atrasada. Toca aí”. Toquei e ela me botou n’*O fino da bossa*. Não é pouca coisa!

Tacioli – Que música que você tocou?

Gudin – “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), um solo. Toquei outro dia na Rua do Choro, com o mesmo arranjo, que é do Toninho. Não tinha o que mudar. Não mudei nada até hoje [risos]. [n.e.

Canções de Dorival e Dori Caymmi, Dabliú, 1998] Então, isso tinha. Toquei violão, mas não esperava ser compositor ainda.

Tacioli – Você não se arriscava?

Gudin – Não tinha pensado nisso. Eu me lembro ouvindo um programa chamado *Bo66*, era o rival d’*O fino na bossa* da Tupi. Eu assistindo, chegou um carinha lá, tímido, sentou num cantinho e cantou “Pedro pedreiro”. “Mãe, venha ver, tem um cara aqui que é demais!”. Aí ela veio ver. O Chico Buarque

pra mim é essa atitude do compositor, que mudou o meu horizonte. [dirige-se à garçonete Sílvia] Vê mais uma dessa polenta. E eu queria também um guaraná. Adoro polenta, é um negócio que me fascina!

Almeida – Eu também. Nem batata frita substitui.

Gudin – Nem moral! [risos]

Trentini – Mas em Minas chama-se angu.

Almeida – Mesmo frito?

Gudin – Angu é mole. É a polenta mole do frango ensopado. Curiosamente sempre tive uma coisa que o músico normalmente não tem. Mesmo quando não pensava em compor, eu sempre olhava o autor. Vinicius de Moraes era um ídolo, eu já tinha ligação com letra de música. Mas por que esse Antonio Carlos Jobim aparece em todo o lugar? São sensações infantis, adolescentes! Por que a minha geração tomou contato com isso. É a mesma coisa que o cara falar “A Sandy fez uma música nova?”, e eu “Você viu a música nova do Antonio Carlos Jobim?” Era a época! [risos] E tinha uma outra parte da juventude que gostava mais da coisa americana, Beatles e Rolling Stones. Mas hoje é cult gostar da Jovem Guarda. Não se gostava de Jovem Guarda, quem gostava era a classe D, sem nenhum tom pejorativo, mas era a realidade. Roberto Carlos tinha lançado aquela calça Calhambeque, o salto carrapeta. E a classe média não usava a calça Calhambeque. Hoje um monte de gente da classe média alta fala “Ah! Que saudade da Jovem Guarda, da Wanderléa!”. Nada, na época tinham vergonha! Podiam até gostar, mas não falavam. O Roberto Carlos começa a ficar mais curtido pela classe média depois de “Quero que tudo vá para o inferno”. Até aí não...

Edu Lobo não junta 10 mil pessoas dançando

Tacioli – E que méritos você vê na Jovem Guarda? Você diferenciava algum na época?

Gudin – São tipos de música, cada um tem uma proposta. Hoje o cara bota todas as tendências num saco só. Não é ser antidemocrático, é uma questão de triagem natural. Você separa... Chopin é romântico, Beethoven é clássico. O Eduardo Guadin faz esse tipo de música, se preocupa com essas coisas, a Adriana Calcanhotto se preocupa com essas. Não é que você precisa separar para dizer que isso é mais legal. Para eu me interessar pela música tem que ter harmonia que caminha junto com melodia, tem que ter tensões harmônicas. Então se o cara faz uma música que a harmonia não caminha, não tenho interesse. A música pop não anda desse jeito, não tem tensões harmônicas, de resolução de tônica, dominante, subdominante, é outra onda, com menos acordes, mas é uma outra onda. A Jovem Guarda tem que ser vista assim. Botar no mesmo saco o Edu Lobo e o Leno & Lilian não tem cabimento, não é a mesma coisa! A proposta de um é uma. E serve para outra coisa. A música do Edu Lobo não vai servir para juntar 10 mil pessoas dançando. Não é para isso que ele faz a música.

Max Eluard – Mas tem uma diferença na qualidade da informação entre esses dois tipos de música.

Gudin – É uma proposta mais difícil de ser executada e feita, não que seja obrigatória. Em tese requer um pouco mais de cuidado, de qualidade, mas é muito ruim colocarmos o parâmetro de qualidade de uma coisa pessoal, porque fica autoritário. Queria que fosse separado, que eu não precisasse disputar o mercado com o Zeca Baleiro, entendeu? A preocupação dele é outra, não é a mesma que a minha. Ele parte de outro princípio. Eu jamais daria como minha uma música que ele faz se não tiver determinadas coisas. E a mesma coisa ele deve pensar de mim. As pessoas tem essa expectativa. Agora, o estilo de música que eu faço, que é mais ou menos o que se convencionou chamar de MPB clássica, que vem desde o começo do século XX com Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga até Djavan, tem essas características de muita tensão, de harmonia e letra. Djavan é o último. O Guinga para mim é mais velho que o Djavan. Conheço o Guinga de antes.

Um artista multimídia. Que diabos é isso?

Max Eluard – Você vê uma saída, um caminho para essa outra música que não é voltada para fazer 10 mil pessoas dançarem? Você acha que ela sobrevive?

Gudin – Ela vai sobreviver. A gente tem que profissionalizar esse segmento, porque é um tipo de música pela qual vai sempre ter gente interessada. Nunca foi um tipo de música que vendeu 500 mil ou um milhão de cópias. O cara vai montar uma gravadora para cuidar de um determinado tipo de produto, e não se desviar no meio. Vou montar um selo de jazz, é um selo de jazz. O cara não pode falar, “Não, mas de repente eu contrato o Elton John e vendo mais”. Dentro disso é que ele vai ver que mercado ele tem, qual é a receita, como é que ele lida, que patrocinador se interessa por isso. E a convicção disso é difícil você manter, porque o cara começa a fazer esse produto e de repente vem um outro e fala que ele está louco para fazer um show num teatro. Manda fazer um rodeio! O empresário normalmente não aguenta a onda, a mentalidade é muito ruim nesse ponto. Faço isso aqui, o meu produto é esse, vou fazer dar lucro. Uma vantagem que os caras não vêem é que o caminho dessa música independe do jabá, não precisa ter tanto faz ter hoje em dia. Ela não compete mais. O público-alvo você encontra com mais facilidade, você só precisa avisar que aquele produto saiu. Pô, a gente faz um disco e sai três matérias nos jornais naquela semana botando-o nas alturas e nunca mais. Você tem que saber como é que avisa, como é que põe o disco para vender, que tipo de mercado. Tem que se profissionalizar, que empresário que gosta de participar disso, e isso tem que ser conquistado. O que não dá é achar que ele vai estar inserido no contexto como já esteve. Não, porque o mundo mudou. Qual é a linguagem da mídia hoje? É a mesma coisa quando se fala “Estamos aqui entrevistando um artista multimídia. Pô, que diabo que é isso? [risos] Você pode imaginar um Adoniran Barbosa hoje? O Adoniran tinha um cotidiano assim: ele ia na Rádio Eldorado onde tinha um sofá. Aí sentava, botava o bonezinho e ficava dormindo umas duas horas. Depois levantava e ia embora. Conhecia todo mundo. Porra, aquele sofá há muitos anos não existe mais ali. As salas são pequenas e nem cabe um artista desse que passa pelos lugares dormindo. Não combina! E é isso que ele fazia. Então, nessas andanças ele ficava pensando nome de coisa, descobrindo nome de pinga, patenteava para depois vender, ficava o dia inteiro fazendo isso e compondo. Hoje um cara desse não cabe em lugar nenhum. “Olha aquele louco lá!”. Primeiro que não entra numa redação de jornal. “Ô Adoniran! Ele entrava e cumprimentava os jornalistas. Hoje com essa mudança toda, a música é um entretenimento de massa. O Free Jazz hoje é o quê? É uma piada!

Max Eluard – Não tem nada de jazz!

Gudin – Nada, nada! E o jazz fica numa salinha. E quando você imaginava o festival de jazz da TV

Cultura, que foi o primeiro, uma maravilha, preto-e-branco, com a luz parada. Porra, cada concerto! Pelo amor de Deus! Isso não tem mais. Por quê? Porque o jazz não dá mais o público. Tem que ter aquela meninada, abrindo cerveja, dando entrevista. O jornalista pergunta: “E tá paquerando muito aqui?!” [risos] É, o mundo mudou e você não evita isso! Então como é que vai caber uma música com equação sofisticada, equação de nono grau pra todo mundo cantar. O cara não vai cantar “Quem te viu, quem te vê”.

O público jovem se conquista pela palma que bate

Max Eluard – Você consegue enxergar algum divisor de águas nessa mudança na época em que as pessoas comentavam sobre Tom Jobim para hoje quando se comenta sobre a música do KLB?

Gudin – Primeiro, o tipo de vida que a gente vive hoje. A mídia caminha para um lado, e a música para outro. Existe uma cultura do jovem. Vi um documentário americano que dizia quando o rock and roll chegou, os pais não gostavam. Inventam a vitrolinha, que é para mandar o adolescente para o quarto, para ele poder ouvir sossegado. Começa a se descobrir, segundo esse documentário, o mercado jovem. Só que se aperfeiçoou tanto, que hoje é a ditadura da juventude. Basta ver esporte radical. Eu tinha um amigo, o Carlão, filho do delegado caolho, que quando era criança passava de carrinho de rolemã debaixo de um caminhão andando. [risos]

Max Eluard – Que coisa mais radical!

Gudin – O pai dele [risos], quando descobriu, tomou o rolemã, bateu no filho e o trancou um mês em casa. Hoje o cara faz esporte radical, põe o boné e vai ser entrevistado. “Eu subo aqui na corda, eu desço, não sei o quê”. É o rei do mundo! O pessoal na faixa etária entre 40, 60 anos, que é quem conviveu com essa história da música brasileira, ficou alijado do mercado. Alijado de tudo, ele não se reconhece na mídia e em lugar nenhum. Ele não sai de casa, não vai em bar, só paga o colégio para o filho e o convênio. Mais nada. E a juventude de hoje, por causa dessa massificação jovem, vive em guetos. Quando eu frequentava o Bar 22, que ainda existe, o Quincas Borbas, o Riviera, que é um bar antológico, o Bar do Alemão, eu tinha uns 23 a 26 anos, e me lembro de gente muito mais nova e muito mais velha do que eu convivendo no mesmo lugar. Iam intelectuais e jornalistas maravilhosos. O Plínio Marcos, o Fernando Morais, o Dálio Dantas, aquele pessoal por quem éramos fascinados. Hoje quando a gente chega perto do jovens é “Ô tio!”. Até Chico Buarque é o “tio Chico Buarque”. Existe uma separação muito grande da juventude. Outro exemplo: o Vinicius de Moraes, que foi o grande guru da nossa geração, era um velho. Ele estava indo para os 50 anos. Imagina se hoje a juventude vai escutar mais que 10 palavras de alguém com mais de 40 anos.

Tacioli – O Caetano hoje, por uma série de motivos, conseguiu exercer um pouco dessa função, não? E é um exemplo único.

Gudin – Mas o Caetano... Você não pode botar o Caetano e o Gilberto Gil em nenhum assunto. Eles são sempre a exceção. Eles têm um poder de superar porque são artistas completos. Eles cantam bem, se apresentam bem, compõem bem pra cacete, são maravilhosos. Eles dominaram essa linguagem. Se você pegá-los como exemplo é até uma cortina de fumaça nesse assunto. Mas o Caetano consegue isso em termos. Existe muita distância do meio de produção para os programas,

por exemplo. Existe a necessidade de se pagar um tributo para a juventude. Jô Soares, para fazer o seu programa, tem que aturar os caras batendo palma. E ele acha o máximo, “Estou comunicando”. O artista começa a cantar e o público começa a bater palma. A Banda de Pifanos de Caruaru atravessou aqueles caras. Quem é que bate palma? Ninguém acha o tempo. O público errou tudo. Mas ninguém pode falar! O público jovem se conquista pela palma que ele bate. É uma submissão! Até aquela peça do Chico e do Edu, **Cambaio** [n.e. BMG, 2001], teve que se adaptar. Agora você compra o disco e é maravilhoso, com arranjos do Chiquinho de Moraes e Edu Lobo.

Tacioli – Mas se você pegar alguns eventos, como o *Chorando alto*, isso não se enquadra, não é? O público daquele evento era extremamente jovem.

Gudin – Mas gostam!

Tacioli – É em menor número mas existe hoje...

Gudin – É aquilo que estou falando, é em menor número mas existe. De repente você pega uma facção da juventude que tem interesse nisso. Mas o *Chorando alto* [n.e. Festival de choro realizado entre 1996 e 1998, no SESC Pompeia, em São Paulo] acabou, né?

Tacioli – Acabou.

Gudin – Mas foi muito importante. O Elton Altman, que foi quem criou e dirigiu o *Chorando alto*, tinha uma teoria que aquilo podia mudar alguma coisa, e mudou. Com essa coisa de dizer que o choro é que nem o jazz fez com que um monte de gente nova aparecesse tocando choro, e bem. Ficou uma coisa cult, moderna. Um Paulo Sérgio Santos, que toca com o Guinga, é moderno. Não é mais aquele novo velho, ou aquele velho novo que toca choro. Isso é uma coisa que o *Chorando alto* fez, mas ele acabou. Não devia ter acabado. É a falta de hábito de se trabalhar um projeto do segmento.

Tacioli – Ao mesmo tempo que ele acabou, coincide de uma certa maneira com essa explosão das ruas e clubes do choro. E a mesma coisa com o samba tradicional...

Gudin – Não, o boom do samba tradicional é da década de 60. Aquela onda do Teatro Opinião, quando a intelectualidade descobre o samba de raiz, aí vão buscar Zé Kéti, descobrir Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola.

Tacioli – Exatamente. Mas da mesma forma que o choro está aparecendo para a juventude, esse samba também.

Gudin – Está voltando?

Tacioli – Acredito que sim.

Gudin – Também acho que sim. Profissionalizado o segmento você encontra. Você não vai mais querer que esse tipo de música participe como participou, principalmente porque a MPB mais clássica sempre foi ligada mais à classe média, né?! Quando fala assim “O Orlando Silva era um cantor popular, das multidões”, eu acho que era da classe média, porque só vejo nego de chapéu nas fotos. A classe média é que tinha o melhor rádio, televisão. O público do teatro Record na década de 60 era classe média, depois com a democratização dos meios de reprodução (os aparelhos de televisão, de rádio, a vitrola e o CD), a classe D começou a ter acesso a isso tudo e foi tomando conta da televisão. Por quê? É um mercado maior e essa classe média era muito intelectualizada, preocupada, vinha daquela coisa da informação. De repente era uma classe média que ficou mais velha, e a que veio, veio com esse negócio de nivelar por baixo, com pouco informação, tentando só pagar o colégio do filho. Aí começa a comprar pagode para churrasco. Já fui em churrasco de amigo meu da faculdade que estava tocando pagode lá. Esses mesmos caras que iam em show do Paramount comigo. Agora toca pagode lá porque vai alegrar os amigos dele, entendeu?

Tacioli – Neste sentido, os pequenos selos são responsáveis por essa pulsação.

Gudin – Aí é que está. Essa é uma vertente. Por exemplo: a Dabliú agora está fazendo um negócio interessante. Ela era distribuída pela Eldorado. Lancei um disco com a Fátima Guedes com orquestra e tudo [n.e. **Luzes da mesma luz**], vocês já devem ter ouvido falar. A Eldorado fechou, vendeu tudo e parou de ter disco. Falei para o Costa Netto: fui diretor da Velas por 5 anos. Nós temos um mercado segmentado, você sabe onde está o seu público, você sabe onde estão as lojas que tem que ter o disco. São 20, 30 lojas. Os caras destas lojas vão comprar 10 discos e não 200, porque eles sabem que o CD vende devagar. De repente vende mais depressa do que eles pensaram e você tem que estar atento. Acabou? No dia seguinte tem mais 10. Se você é distribuído por uma grande gravadora, ela vende um pacotão. Acabou aquele disco teu que está ali, demora dois meses para voltar. Até ter um pedido macro que justifique o frete. Então o cara compra mil discos de um artista de multinacional, e vai ficar vendendo até o representante ir de novo lá, e pega mais mil discos desses e de um artista lá na ponta..., o Francis Hime, gravou na Odeon. Pega dez do Francis Hime e se depois acabar, vai levar seis meses para ter de novo. A Dabliú o que fez? Pegou um vendedor disposto a lidar com isso. E está começando a dar certo. Porque esse vendedor tem uma comunicação direta com o dono da loja. Ele lida com cinco discos, e isso é importante porque você tem que trabalhar numa faixa de 10, 20 mil discos. De repente um cara vende cem mil, ótimo. Mas você tem que trabalhar com essa faixa. Mas para conseguir uma produção grande você tem que arrumar um patrocínio. Como o projeto como fiz com a Fátima Guedes, todinho patrocinado pelo SESC, mas o disco é da Dabliú.

Começo a pensar na tal sinfonia que sempre quis fazer

Max Eluard – Gudín, como você vê a sua música, o que ela te representa?

Gudín – Pertencço a esse tipo de compositor que gosta de lidar com melodia dentro da linha da composição popular, que tem orgulho porque fez aquela nota malandra que nenhum cara faria ali. É um dom, e criar melodias que não são plágios. Você pega as minhas músicas e elas não plagam nada, nem elas mesmas. Quando você descobre que tem esse dom, se você o valoriza, você não consegue substituir por outro, porque esse é o caminho. Você é comparado. E quais são os parâmetros? É o Gershwin, o Tom, o Cole Porter, o Edu Lobo, é nessa que você quer embarcar. Mas pertencer a um universo em que você é respeitado pelas melodias e letras que faz é muito difícil. Não faço só samba, mas vamos pegar os meus sambas. Quando você percebe que faz um negócio que os caras do meio tem aquele respeito, você tem a certeza de que está fazendo legal e dentro da maior exigência. Mas ao mesmo tempo que isso é uma coisa legal, é também uma cruz para você carregar, porque às vezes você tem caminhos mais fáceis e você não abre mão. Não é não abre mão porque você não quer. Dentro de você fica aquela vontade, mas é difícil porque é o que você considera o maior valor.... O que estou pensando agora? Fiz aquele disco de orquestra e atingi um ponto como orchestrador que foi legal. Começo a pensar na tal sinfonia que sempre quis fazer. Aí começo a ouvir Ravel e Wagner. Pô, mas Ravel? Quem sou eu para fazer? Mas você quer fazer e começa a estudar os grandes mestres. Não sou nenhum gênio, mas faço direito.

Max Eluard – É um caminho de uma necessidade, não é ...

Gudín – Talvez seja necessidade porque você percebe que tem um talento para lidar com isso e isso te põe num ponto muito alto dentro do parâmetro dos compositores, sabe? Não tive a chance de mostrar uma música para o Tom Jobim. Ele só conheceu “Verde”. Elogiou a música e a Leila Pinheiro, mas a ela esqueceu de dizer que foi eu quem tinha feito a música [risos]. E eu, burro, também não disse. Mas esse padrão a gente tem com as pessoas. Fiz um disco de arranjos para músicas de Dorival e de Dori Caymmi [n.e. **Canções de Dorival e Dori Caymmi**, Dabliú, 1998], para um menino novo chamado Ney Mesquita [n.e. Cantor e ator morto em 2004, aos 36 anos]. Mandei para o Dori. Eu queria que ele ouvisse. Ele é duro para elogiar um arranjador. “Pô, umas cordas lindas”, e começou a me chamar de maestro. Agora, tenho muito problema existencial com isso. “Pô, mas se o Gershwin já fez, se o Tom já fez, por que vou me meter a fazer isso aí?”. Às vezes dá isso. Então, saber mexer num troço desse, que as pessoas respeitam, você não precisa ser o primeiro, e só de estar no meio, já é alguma coisa.

Pode ser a última vez que pinta uma orquestra

Almeida – Gudín, distanciar-se do popular é uma preocupação para você? Ou isso é para quem vende 500 mil discos?

Gudín – Da música popular que eu faço?

Almeida – É.

Gudín – Gostaria de fazer tudo junto. Descobri um negócio outro dia, sempre desconfiava, sou uma pessoa que não tem muito domínio sobre o meu trabalho. Ele tem que pintar de alguma maneira.

Max Eluard – Como “domínio”?

Gudín – Por exemplo: vou fazer uma canção. Não sei se vou fazer uma canção. Não tenho essa...

Max Eluard – Não existe um método para compor, para criar?

Gudín – Não existe um método, existe um jeito desde que me apareça alguma coisa. Então, pintou a melodia bonita, aí eu vou.

Almeida – Mas é um método que está sempre submetido a uma coisa mais sensível.

Gudín – Como assim?

Almeida – Você precisa ter uma inspiração antes de você aplicar o método?

Gudín – Tem que ter uma onda qualquer que você sinta, tem que ter uma magia da história. É difícil explicar. Tem que achar que aquilo é mágico, porque se você ligar muito para o que acontece com as pessoas hoje, para a gravadora que não tem distribuição, a melodia, a rádio que não toca...

Tacioli – Essas coisas interferem na hora da composição?

Gudín – Muito, interferem muito! Você tem que ter uma motivação para romper isso. Interfere... interfere muito [voz baixa] Cansei de ver isso: sou arranjador e um cara me chama para fazer arranjos para um disco. Quando acaba “Pô, esse arranjo é maravilhoso”, o cara fica doido. Aí vai fazer um próximo e ele pede para um outro que faz tecno-meio-pop, com uma levada; e nem me liga. Passa o tempo, “Oh, aquele nosso disco é que é demais!”. E daí começa a voltar para aquele. Vai fazer o outro disco e procura um outro cara. São essas coisas que desestimulam um pouco você... Tanto é que quando fui fazer esse disco com a Fátima Guedes, eu tinha aquela orquestra toda na minha mão. “Deixo ver se consigo bolar uma coisa mais atualizada, dentro do não sei o quê”. Mas aí pensei: “De repente é a última vez que me pinta uma orquestra desse tamanho”. “Não, não, eu vou escrever o que tem que ser mesmo!”.

Trentini – Mas o que seria mais atualizado, o que você imaginava?

Gudín – Mais atualizado é a tal da levada [risos].

Trentini – A tal da levada?

Gudin – “Pô, aquela música tem uma levada!”. É a levada. O cara começa pela levada. Esse é um jeito! Enfim, o que é isso senão uma porcentagem de música pop? Sempre falo levada, mas no fundo o que o cara está tentando ter é uma linguagem um pouco pop para atingir a juventude e estar inserido numa modernidade. É isso! O cara tem que buscar o lado pop de algum jeito. Então é mais fácil o cara compor a música com esse espírito.

Max Eluard – Assume, né?

Gudin – É, não é legal? Fica até mais bonito. O cara faz uma música que é pra cá, e começa a pôr uma levada. E normalmente não acontece nada. Ou faz que nem o Gilberto Gil que faz reggae bem pra cacete. Agora não, o cara faz um monte de sambas, canções e quando vai gravar, quer uma levada [risos]. Aí fica aquela mistura de coisas que não é nada. Normalmente não dá certo.

Realizo uma mistura entre o samba e a bossa nova

Dafne Sampaio – Em Luzes da mesma luz tem um pouco de tudo da sua carreira, de sambas tradicionais, de Tom Jobim, mas também um Arrigo, atonalismo...

Gudin – É, tem um Arrigo ali!

Sampaio – Como você trabalha tudo isso?

Gudin – É mais ou menos o que eu faço mesmo, é uma coisa.

Sampaio – Mas são diferentes, não?

Gudin – Mas tem um canal, um vínculo no meio. Na verdade sou o cara que mais realiza uma mistura entre o samba tradicional e a bossa nova. Acho que ninguém faz do jeito que faço. Não de propósito, porque tenho uma paixão grande pelos dois. Normalmente noto nos meus amigos sambistas que eles têm uma distância da bossa nova.

Trentini – Quem são esses amigos?

Gudin – Não é uma distância por não gostar, é uma distância por não ter a discoteca em casa. Por exemplo: Elton Medeiros, Paulinho da Viola, eles têm todos os discos do mundo, mas eu tenho o **Luiz Eça & Cordas** [n.e. Philips, 1965], e eles não! [risos]

Max Eluard – É questão da formação.

Gudin – Pois é. Tenho lá em casa **Bossa Nova York** [n.e. Elenco, 1964], do Sérgio Mendes. Só de ouvir reconheço todos os pianistas de bossa. Tenho essa vivência com a bossa nova e ao mesmo tempo com o samba também. Ouvi tudo, tenho tudo e todo mundo. O Nelson Cavaquinho é padrinho de batismo da minha filha. Andava com ele para cima e para baixo. Elton Medeiros é meu amigo, amigo de contar nos dedos, e sua maneira de compor me influenciou muito. Dessa ligação sai uma música entre as duas coisas. Às vezes posso até fazer um samba mais tradicional. Se você pegar o “Verde”, ele não é bossa nova. Mas também não é samba. Mesmo com uma Leila Pinheiro que cantou de forma lenta, mas não é bossa nova. Não tem aquele espírito de bossa nova. Que é a mesma coisa que [canta] “Tristeza não tem fim / Felicidade ...”, do Tom, não é bossa nova. Aí é um samba, um samba sofisticado. O Tom traz para esse lado, e eu acho que trabalho um pouco nessa linha. E as canções são canções mesmo. E essa parte com o Arrigo é porque ele tem aquele lado do atonalismo. Ele me propôs fazer uns trabalhos de misturar música atonal com tonal. E nós fizemos o “Ângulos”, que o Caetano pôs a letra, um chamada “Bem bom” que a Gal gravou num disco homônimo, em que toco violão. E aí fizemos valsas. As valsas que faço com ele são normais, não tem nada demais, faço um pedaço, e ele outro. Às vezes não sou nem sambista tradicional, nem bossa nova; uma música assim meio pelo meio.

Almeida – Gudín, as pessoas te chamam para produzir?

Gudín – Não chamam mais. Não chamam mais porque fiquei velho. Não tenho mais “aquela levada”.
[risos]

Tacioli – É engraçado, porque o disco que você produziu da Beth Carvalho (Canta o samba de São Paulo, Velas, 1993, volumes 1 e 2) ganhou Prêmio Sharp de melhor disco de samba.

Gudín – Foi, foi, aquele dos sambas, né?

Tacioli – É, cantando sambas de São Paulo.

Gudín – Ah! Já fiz alguns discos bons, mas não me chamam mais não.

Tacioli – Essa questão de inserir ou não uma “levada” interferia quando você produzia um álbum? Como foi com o disco da Beth Carvalho?

Gudín – Faço o que a música pede, sem me importar se o que ela está pedindo é tradicional ou novo. O que é aquele disco? É um regional muito bom cantando sambas da maneira normal. Por isso que aquele disco é bom. Pega a Beth cantando bem. O show foi de emocionar. As pessoas choravam. Jorge Costa [n.e. Compositor alagoano radicado em São Paulo nos anos 1950, autor de "Triste madrugada"] morreu logo depois. Então é isso, uma coisa simples, peguei algumas músicas e pessoas, mas acabei esquecendo do Germano Mathias [n.e. 1934, importante sambista paulistano, autor de "Guarda a sandália dela", com Sereno]. Não me perdoe até hoje, não me perdoe! Já falei isso pra ele. Mas não consigo encaixar um trabalho dentro de uma levada, não tenho paciência. Mas não é difícil. Outro dia encontrei uns amigos músicos, bons e importantíssimos, não vou dizer os nomes porque não é legal, e diziam “Ali naquela parte vai ser funk, aquela coisa de rolar uma mistura de não sei o quê com quê”. Eles gostam, os caras gostam.

A capa pronta, e estava lá, Toquinho, mas sou eu quem toca

Almeida – Além da música “Cidade oculta”, que você fez com o Arrigo Barnabé para o filme homônimo, você não namorou com o cinema mais nenhuma vez?

Gudin – Fiz uma vez a trilha inteira de um filme chamado **À flor da pele** [n.e. Película de 1976, dirigida por Francisco Ramalho Jr. e estrelada por Juca de Oliveira, Denise Bandeira e Sérgio Hingst], que ganhou o Festival de Gramado. Mas, na realidade, o pessoal do cinema tem um pouco de ignorância com o meu trabalho, porque acham que compositor de samba não saberá fazer outra coisa, que a gente não sabe música. Isso é um preconceito com o samba. Até esse trabalho com a Fátima Guedes que eu fiz foi um pouco disso. Eu tinha necessidade de mostrar esse outro lado, de botar a cabeça a prêmio, porque sempre fiz arranjo nos meus discos, mas aí escrevi de outro jeito.

Almeida – À flor da pele como é que foi?

Gudin – Não gostei muito da trilha, mas as pessoas gostaram. Eu estava fazendo um show chamado *O importante é que a nossa emoção sobreviva – vol. 2*, no Rio de Janeiro, até em que o Guinga aparece pela primeira vez tocando. Um dia eu tinha feito um favor para o Juca de Oliveira. Depois de ter voltado do Rio de Janeiro debaixo de chuva, com trinta e tantos graus de febre, ele me ligou, com o Faro. Fui para o estúdio e toquei violão para o Juca recitar poesias do Drummond. Saiu numa revista [n.e. Disco produzido por Fernando Faro e encartado na revista Mais]. Toquei uma valsa que eu tinha e deu tudo certinho. Acabou junto com a poesia. A capa pronta, e estava lá, Toquinho, mas sou eu quem toco. Então o Juca achou que me devia uma. Quando teve **À flor da pele** ele me ligou e queria que eu fizesse a trilha. Mas o Romário, diretor, não tinha dinheiro para nada e ele quis uma coisa que eu não devia ter concordado: que tivessem músicas para as cenas.

Max Eluard – Ver a cena e compor a música?

Gudin – Não. Tem músicas com letras para várias cenas. Várias músicas e eu veria um tema só, e esse tema seria tocado de várias maneiras. Mas não foi isso. Foi muito rápido, acabei fazendo três músicas novas. E aí fica aquela coisa, a cena chega e a música vem encantando-a. Isso é complicado. Mas as pessoas gostaram.

Max Eluard – A música perde a sua função, ela fica reafirmando o que está passando ali.

Gudin – É, ou então, fechando a visão. Mas é muito comum em cinema.

Almeida – Mas não muito comum o pessoal de cinema encomendar música com letra.

Gudin – Ou só para fechar.

A música pop vai virando música brasileira

Tacioli – Que imagem você tinha do artista quando você estava começando? O que você esperava que fosse ser artista? E de que modo isso ao longo do tempo, se é que você tinha essa imagem, se reforçou ou foi se desmanchando?

Gudin – Eu tinha uma ideia muito romântica, de que o artista ia fazendo sempre o que ele acreditava, e isso era suficiente. Era o que se pensava na época. Hoje é que a gente percebe que não é bem assim. Quanto mais sincero fosse aquilo que você fizesse, melhor era o seu caminho. O tipo de público daquela época era muito atento à sinceridade. Se você mentisse, você tinha prejuízo. De 1978 para frente começa a mudar, com o marketing e com a chegada das FMs. Vai mudando a música, o modo de produção, a música pop vai virando música brasileira, vai entrando no conceito, porque é uma música mais popular, mais facilitada. Você não imagina que o cara vá cantar o “Sabiá”, do Tom, como ela canta “Imagine”, do John Lennon. Não dá! Quando Tom Jobim fizer aquela modulação, metade fica, metade vai. Agora, “Garota de Ipanema”, com todas as encrencas harmônicas, é tocada no mundo inteiro.

Sempre rola um “O sole mio!”

Almeida – Gudín, é verdade que você compunha com o Paulo Cesar Pinheiro pelo telefone?

Gudín – Muita coisa. Ele tinha um gravador velho, desses...

Almeida – Mas como é que vocês se conheceram, você paulista e ele carioca?

Gudín – Sempre fui muito ligado ao Baden Powell. Ouvei o Baden com “Samba do perdão”, gravada por um conjunto chamado 004, que não existe mais. Eu tenho esse disco! Com esta música notei que havia um outro cara legal compondo. Mas quando conheci o Paulo Cesar – ele tinha 17 anos – fiquei espantado porque naquela época todo mundo que fazia samba imitava o Chico Buarque. Uma influência difícil de interromper. Mas o Paulo Cesar veio de outro jeito. E isso me encantou. Quando ele ganhou a Bienal do Samba [n.e. Festival organizado pela TV Record em 1968, na capital paulista; teve apenas uma única edição] com “Lapinha”, falei “Você me impressionou por isso e aquilo”. Fiz uma música e mandei para a Márcia, que cantava com o Baden Powell. A Márcia do “Oi a brisa” e do “Ronda”. Ele me ligou um dia do Rio de Janeiro com a música pronta. E foi assim que nós começamos. Ele tinha um gravador e um microfoninho, punha um lenço naqueles telefones antigos e eu pegava o violão aqui; e ele gravava.

Max Eluard – Gudín, o que me intriga muito na sua música é justamente isso, pegando o gancho do que o Daniel falou, você paulista e o Paulo Cesar Pinheiro carioca. Não sei se você acredita nisso, que exista uma música paulista e uma música carioca, mas eu vejo algumas nuances na música feita em São Paulo. Porém, a sua é muito carioca.

Gudín – Exatamente.

Max Eluard – Por quê?

Gudín – Discos, né! Um monte de discos! [risos] É disco do Baden, é disco da bossa nova. Agora, quando faço com o Vanzolini, procuro compor um samba paulista.

Tacioli – Então qual é a característica da música de São Paulo? Dá para identificar?

Gudín – É um samba mais chorado. Chuto pra cacete, não fico lendo livro de música [risos], acho que isso tem a ver com a colônia italiana. Você imagina aqueles caras cantando samba dos Demônios da Garoa, tudo descendente de italiano, sempre rola um “O sole mio!” [risos]. Até no Geraldo Filme, que é mais arrastadão, é mais chorado, passando pelo cavaquinho. Agora com essa turma do samba novo, do Zeca Pagodinho, apareceu um monte de cara fazendo samba parecido com Luis Carlos da Vila, Jorge Aragão, com aquela levada de cavaquinho de quintal. O cavaquinho do Xixa, do Regional do Caçulinha, é outro negócio. Não é igual ao do Jair da Portela, que é um tamborim tocando. Só tem um negócio que é um lado mais racional do paulista. Por exemplo: adoro o Arrigo Barnabé, gosto do universo dele, mas você pergunta para qualquer carioca, eles odeiam. Não tomam nem conhecimento,

a não ser o público que o Arrigo formou no Rio. Mas o músico não sabe, ele não se interessa em saber que valor tem aquilo, existe uma distância.

O Rio de Janeiro não reconhece o Adoniran como deveria

Almeida – Como é que você conheceu o Adoniran?

Gudin – Foi na TV Record, ele ficava naquele bar que tinha uma sinuca, bebendo cerveja. "Ô, ô, como é que tá?", mas aí não vale. Não vale porque eu era qualquer um.

Max Eluard – Musicalmente.

Gudin – Não me lembro.

Almeida – Vocês chegaram a compor juntos, não?

Gudin – Ele ficou muito amigo meu. De vez em quando falava para eu fazer, mas ele me dava as músicas meio prontas. Aí eu não queria fazer. "Adoniran, já estão prontas!" "Não, preciso de alguém!" Às vezes eu melhorava um pouco a música para ele, mas é outra coisa. Pegava o violão, cantava junto, mas a música era dele. Até que fiz uma, que foi o "Armistício", que ele escreveu a letra e não cantou. Nessa ele não assobiou nada, e eu fiz imitando ele. Ele pensa que é dele. Porque a música do Adoniran só dá certo se a melodia for assim. Com aquele jeitinho. E com o Vanzolini a mesma coisa. Tem que ter aquela cara. É o tal do samba mais paulista, mais chorado.

Almeida – Como era o Adoniran, Gudin? Porque o que se preservou dele é uma coisa meio caricata, engraçada.

Gudin – Ele tinha aquele personagem. Claro que ele incorporou, mas era aquilo mesmo. E com aquela roupinha, era "autentis". Ninguém pode fingir o dia inteiro. Era engraçado, inteligente e muito mal-humorado. Não suportava quando alguém perguntava sobre carreira e vida. Ele não aguentava. Gostava de ficar conversando com os amigos. Tinha uma característica interessante que era ouvir os seus problemas. Esses caras, ainda mais de idade, muito ídolo, não tem paciência de ouvir você, né?! Só o calo dele que é importante, o teu não interessa. Se ele falasse "Tô com um calo aqui", apareceriam quatro, "Mas por quê?", "Você quer que eu te dê um band-aid?", "Quer que eu vá comprar na farmácia?". Vira assunto. Aí se alguém fala assim: "Tô com um calo assim", "Pô, pára de incomodar!". A relação é essa. Ninguém quer ouvir as suas histórias, mas fica obcecado ouvindo a história do ídolo. E o Adoniran não era assim.

Almeida – Você tinha essa relação de ídolo com ele.

Gudin – A gente tinha, mas o Adoniran não era assim. Até pela idade dele, ele sempre iria ditar o ritmo da conversa. Mas ele ditava e gostava de ouvir o que você tinha para dizer, prestava atenção nos seus problemas. "E aí, melhorou?", "E a mulher, o que ela falou?", "Não tá mais brigando?", "E o filho?", ele era assim. Uma raridade, porque o cara começa a ter um certo ritmo de culto a personalidade por onde ele está andando, e vai se esquecendo do exercício do outro.

Tacioli – Você acha que há um desrespeito tanto com a obra, quanto com o patrimônio de Adoniran?

Gudin – Acho que o Rio de Janeiro não reconhece o Adoniran como deveria. É uma linguagem muito paulista, o Rio tem dificuldade de aceitar tudo o que é paulista. Comigo não, graças a Deus, não tive esse problema, talvez até porque a minha música...

Max Eluard – O seu samba é carioca.

Gudin – E meus parceiros, a minha vivência. A força que eu tive toda a vida veio do Rio de Janeiro, e não de São Paulo. São Paulo tem gente que me dá muita força nos meios de produção, isoladamente. Não no meio musical, não! Mas as pessoas são muito isoladas aqui. Por minha causa o Paulo Cesar Pinheiro é paulista [risos], ele adora São Paulo, não deixa ninguém falar mal. Porque o Paulinho teve a vida aqui, “Lapinha” foi aqui que aconteceu, e ele tem essa noção do que São Paulo foi para ele. Mas é muito raro. O Adoniran com aquela coisa típica de São Paulo... Já vi a Vânia Bastos num show no Rio cantar aquela música que fala do cigarro lolanda, [canta “Tocar na banda”] “Tocar na banda, pra ganhar o quê? / Duas mariolas e um cigarro lolanda”. E “Num relógio é quatro e três / num outro é quatro é meia / é que de um relógio para outro / as horas vareia” e um cara levantou xingando e foi embora. Pô, Adoniran é o máximo! Depois fizeram uma homenagem ao Adoniran no Rio de Janeiro e um jornalista abriu um artigo para dizer que não era justo, que tinha gente muito mais importante que mereceria aquela homenagem.

Tacioli – É engraçado porque “Trem das onze” estourou primeiro no Rio.

Gudin – Foi quando o Adoniran ganhou o Carnaval do Rio. O Adoniran falou para mim: “Foi legal, mas foi muito tarde!”. Ele tinha essa noção de que foi reconhecido muito depois de velho. Tanto é que o Adoniran teve um samba na Bienal do Samba chamado “Mulher, patrão e cachaça” [n.e. Defendida pelos Demônios da Garoa e composta com Oswaldo Molles], uma obra-prima, que foi desclassificado. O júri era todo carioca. Eles não entendem aquilo, acham que é samba de sambeiro, não conseguem perceber a genialidade.

Temos o direito de não fazer mais música

Tacioli – Seu primeiro disco é de 1973, cinco anos depois de sua primeira participação em festivais. Como é que foi e o que ele representou?

Gudin – Como eu estava aparecendo bastante, fazendo umas músicas, me convidaram para fazer um disco na Odeon. Fiz um teste, gravei um compacto simples e me contrataram. Foi ótimo! Fiz um disco legal.

Trentini – Tenho uma dúvida em relação a capa desse disco que me atormenta desde o dia em que o comprei. Aquilo é em estúdio ou é um boteco mesmo?

Gudin – É o bar do Alemão! Foi a última foto. O cara bateu umas 40 e nenhuma serviu. A última?! “Ahnnnnn!!!” [reproduz o espanto ao ver a última foto]

Tacioli – Que lembranças você tem dessa época, desse primeiro disco?

Gudin – Eu lembro da alegria quando o disco saiu. Eu era programador da rádio Eldorado, e nunca me esqueço da sensação que tive andando da Eldorado à Odeon por meio daquele prédio do Copam. Lembro-me de experiências como ter que tocar junto com orquestra toda me olhando, porque só tinham dois canais. Foi uma festa! Mas eu não tinha o exato valor do que aquele disco estava representando para as pessoas. Elas estavam adorando. Eu não tinha muita ideia.

Max Eluard – Gudín, depois de 30 anos de carreira, como é que você se sente em relação à música, não só à sua música, mas à música em geral. Você se acha uma pessoa realizada ou desiludida?

Gudin – Considero-me um cara que conseguiu provar a qualidade para as pessoas. Agora, às vezes existe uma dificuldade de gerenciar o trabalho, isso é que é o problema. Nessa área você depende muito de SESCOs. Você tem que misturar com a sobrevivência, e isso é muito difícil. Nunca consegui fazer isso direito, porque sempre tive uma faceta de produtor que parou. Não quero mais. Hoje só vivo da parte do artista. Aqueles projetos todos que eu fazia como a Jazz Sinfônica, Festival da TV Cultura em que o Arrigo Barnabé ganhou, essas coisas, não faço mais.

Max Eluard – Que era um trabalho de guerrilha, não?

Gudin – Não, era um trabalho paralelo à atividade artística. Você lida com outras coisas, outras alianças. Mesmo não tendo mais feito, me sinto legal. Sinto dificuldade em sonhar alguma coisa nova. Você tem que esperar, fazer o quê? Chega uma hora que você não tem mais uma idade e nem uma vivência para andar atrás das coisas, tentar empurrar o barco, fazer projeto... Isso não consigo. Mas vamos ver esse ano aí. Estou empolgado em fazer a sinfonia.

Almeida – Esse é o teu próximo projeto?

Gudin – Esse é o meu projeto de coração.

Almeida – E outros projetos?

Gudin – Ah! Não tenho.

Almeida – Nenhum?

Gudin – Estou sem nenhum [risos]. Tenho vontade de fazer músicas para pessoas que nunca fiz.

Almeida – Alguma em vista?

Gudin – O Luiz Tatit, para ver o que dá.

Max Eluard – Que é uma coisa paulistana!

Gudin – Ele é. Mas ele domina a canção, até em tese, porque tem um trabalho sobre a canção, **O cancionista** [n.e. **O cancionista: composição de canções no Brasil**, Edusp, 1996], um livro muito bom. Vou dar um samba pra ele, com o meu jeito, ver se ele quer fazer uma letra. Estou devendo uma letra para o Chico César. Vou ver se consigo fazer [a banda do bar começa a tocar "Trem das onze"]. Mas estou num compasso de muita espera. Eu me dou o direito também de não fazer porra nenhuma. Se eu não for mais compositor, para mim está bom. Mas não me sinto naquela obrigação. O Vanzolini não faz mais música. Pra mim, falaram que ele está fazendo uma agora. "Mas por que você não faz mais música?" Ele fala assim: "Cansei. Não quero fazer mais". Temos o direito de não fazer mais música e fazer outra coisa. Acabou.

FICHA TÉCNICA

EDUARDO GUDIN

Samba, polenta e reflexões

entrevistadores

Dafne Sampaio
Daniel Almeida
Max Eluard
Pitris Claudino
Ricardo Tacioli
Rogério Trentini

fotos

Dafne Sampaio

transcrição

Ricardo Tacioli

edição de texto

Ricardo Tacioli

revisão de texto

Rogério Trentini

agradecimentos

Tatiana Librelato

local e data

São Paulo, 24 de outubro de 2001

realização e publicação

gafieiras.com.br