



**Entrevista:  
Sérgio Sade**

**Paulo César Boni**

# O paranaense que ajudou a escrever a história do fotojornalismo no Brasil

The citizen of State of Paraná who helped to write the Brazilian photojournalism history

Paulo César Boni \*

Sérgio Sade é a encarnação mais fiel da diferença entre os que fazem e os que prometem fazer. Os primeiros trabalham e produzem; os últimos são bons de lábia, pavonescos, falam demais e fazem de menos. Pena que, em razão de sua quietude, boa parte das pessoas que realmente trabalham, inovam e produzem acabam esquecidos ou não ouvidos pela história. É o caso de Sérgio Sade, um fotógrafo que contribuiu – com seu trabalho – e ainda tem muito a contribuir – com suas revelações – para a construção da história do fotojornalismo brasileiro.

Graduado na primeira turma de Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná, em 1967, foi o primeiro repórter fotográfico de Curitiba com graduação em jornalismo. Em 1969 começou a fotografar, no Paraná, para a recém-fundada revista *Veja*. No início da década de 70 transferiu-se para São Paulo e continuou trabalhando na revista. Aos poucos, estilo “mineirinho de ser”, foi revolucionando o tratamento dispensado à fotografia, a ponto de a revista implantar um novo projeto gráfico, no qual a fotografia passou a ser muito mais valorizada. Além de criar a editoria de fotografia na *Veja*, montou – e dirigiu – um time de primeira grandeza do fotojornalismo brasileiro nos anos 70.

Nos anos 90, retornou a Curitiba, mas continuou a fotografar para a Editora Abril. Aos poucos foi enveredando para a fotografia publicitária, montou um banco de imagens e hoje trabalha com fotografia documental para empresas. Tive a feliz oportunidade de entrevistá-lo num bom restaurante da capital paranaense. Espero que você, leitor, se delicie com suas revelações, casos e acasos nas próximas páginas.

---

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

*Sérgio Sade**Fotografia: Daniela Sade*

## Entrevista

**Paulo Boni** – Sérgio, fale sobre sua passagem pela revista *Veja* e como você iniciou o processo de valorização da fotografia na Editora Abril.

**Sérgio Sade** – Em 1968, eu era *freelancer* da *Veja* em Curitiba. Em 1972, me chamaram em São Paulo para cobrir a ausência do Cristiano Mascaro na revista, pois ele havia pego hepatite e ficou uns dois meses “de molho”. Em 1974, o Mino Carta me convidou para ir definitivamente para São Paulo, pois ele conhecia o meu trabalho, tanto da sucursal de Curitiba, quanto daqueles dois meses que eu havia passado lá na redação.

**Paulo Boni** – Assim, sem mais nem menos?

**Sérgio Sade** – Acho que o fato de eu fazer coberturas esportivas ajudou um pouco. Ainda sediado em Curitiba, eu havia ido cobrir a Copa

do Mundo de 1974 na Alemanha pela revista. Para tanto, a *Veja* me registrou como funcionário, pois para um evento dessa magnitude era preciso ter vínculo com algum veículo de comunicação. Meu trabalho na Alemanha foi bastante produtivo, assim, quando voltei, recebi o convite do Mino Carta e decidi aceitar, pois a *Veja* era a revista do sonho de todo fotógrafo e eu estava com essa oportunidade nas mãos e resolvi tentar.

**Paulo Boni** – Se adaptou fácil em São Paulo?

**Sérgio Sade** – No começo foi complicado. Eu já estava casado e tinha dois filhos. Deixei a esposa e os filhos em Curitiba e passei a morar num hotel em São Paulo. Pouco depois eu consegui alugar uma casa e levei a família toda. No primeiro ano foi difícil. Naquela época não existia celular, São Paulo já era uma cidade gigantesca, e o setor de fotografia da *Veja* só tinha dois fotógrafos: o Carlos Namba e eu, pois o Cristiano Mascaro havia saído, aliás, eu entrei na vaga dele. Ou seja, os dois fotógrafos tinham que atender a todas as editorias, pois a revista não utilizava muito serviços de *freelancers*, que, naquela época, eram raros porque era preciso importar os equipamentos fotográficos e, como a importação era proibida, eles custavam muito caro. A própria Editora Abril tinha dificuldades em conseguir equipamentos, pois era proibido importar câmeras fotográficas.

**Paulo Boni** – Você começou fotografando o quê?

**Sérgio Sade** – Tudo. A gente saía de casa e ficava andando pela cidade, com um *bip* na cintura. O calor era sufocante e o trânsito já era como é hoje, horrível. O metrô era uma novidade, ainda estava começando a operar sua primeira linha. Enfim, o começo foi difícil e desgastante, começava a trabalhar de manhã para as editorias como a de economia, ia à Bolsa de Valores e coisas do gênero. À tarde ia cobrir palestras, exposições ou alguma matéria de comportamento... De repente, quando achava que ia voltar para a redação, me “bipavam” para fotografar outra coisa qualquer... Lá pelas 19h00 a gente ia para a redação descarregar os filmes e achava que o dia estava terminado...

Que nada, mandavam fotografar uma peça de teatro que começava às 21h00. Isso me marcou muito, pois depois de um dia inteiro de trabalho na rua, eu voltava para a redação sujo, suado e cansado e ainda tinha, nesse estado, que fotografar teatro, shows musicais, lançamento de livros... Me lembro que chegava no local um pouco antes de começar a peça e via o pessoal chegar todo elegante, banho tomado, perfume, boas roupas, mulheres bem vestidas, e coisa e tal e eu lá, já um bagaço, tendo que trabalhar mais algumas horas...

**Paulo Boni** – Isso devia ser horrível, não?

**Sérgio Sade** – Sim, mas tinha que fazer, afinal eram pautas importantes. Por outro lado, foi uma época em que conheci muitos artistas, políticos e pessoas significativas no cenário brasileiro. Assim, ao mesmo tempo foi muito bacana porque aprendi a conviver com o jornalismo que não era oficial, que não dependia de governo, de prefeitura, porque na época em que trabalhei nos jornais de Curitiba eles eram muito dependentes de anúncios do governo e sempre submissos ao jogo político. Boa parte dos jornalistas que trabalhava nos jornais tinha outro emprego em órgãos públicos para ganhar um pouco mais. Eu mesmo quando trabalhei como fotógrafo no *O Estado do Paraná*, depois de algum tempo comecei a fazer *freelas* para o *Estadão*, para *O Globo*, para quem fosse, pois estava insatisfeito com o salário. *A Veja* ainda não existia.

**Paulo Boni** – *A Veja* é de setembro de 1968.

**Sérgio Sade** – Isso foi em 65. Eu estava fazendo *freelas* regulares para jornais de outros estados. Lembro que fiz umas fotografias para a edição de domingo de *O Estado do Paraná* e o José Mussa Assis não gostou, pois eu tinha uma visão diferente daquele tradicional 3x4 que os caras publicavam. Levei uma grande bronca do chefe. Então eu disse: “Não quero mais trabalhar aqui. Vou embora.” Pensei vou montar um estúdio de publicidade e continuar fotografando para os jornais de fora. Mas quando comuniquei isso, o João Feder, diretor do jornal, me chamou e disse: “Não Sade, eu não vou deixar você sair. Se você está insatisfeito

com o salário, eu te arranjo um emprego na Secretaria de Saúde, de manhã, e à tarde você continua trabalhando conosco.” Eu agradei, mas recusei. Mas naquela época era absolutamente comum ter dois empregos, sendo um no setor público. Praticamente todos os fotógrafos que trabalhavam nos jornais tinham outro emprego.

**Paulo Boni** – Você começou a se decepcionar com o jornalismo?

**Sérgio Sade** – É verdade. Então... nesse sentido ir para São Paulo foi legal, pois lá eu convivi com o jornalismo que não dependia dessa relação de poder e favores. E também convivi com jornalistas e editores que tinham liberdade de emitir opiniões favoráveis ou contrárias a isso ou aquilo...

**Paulo Boni** – Ou seja, a *Veja* foi uma boa escola de jornalismo?

**Sérgio Sade** – Foi maravilhoso descobrir que existia um jornalismo possível. Eu fiquei como fotógrafo na *Veja* de 1974 a 1976 cobrindo todo tipo de matéria. Meu chefe era o Darcy Trigo. Nessa época houve uma crise entre o Mino Carta e o Robert Civita, que até hoje não ficou bem esclarecida. Ninguém sabia exatamente o que estava acontecendo, e como eu ficava na rua fotografando, quando retornava à redação estava aquele clima: o Mino vai sair, o Mino não vai sair. A verdade é que ele acabou saindo e alguns jornalistas que tinham sido levados à revista por ele resolveram sair em solidariedade. Um deles foi o Darcy Trigo. Ele nos avisou que estava indo embora. O cargo de diretor da revista foi dividido entre o José Roberto Guzzo e o Sérgio Pompeu, que até então eram os redatores-chefes. O Pompeu era tipo um paizão e o Guzzo era mais durão. Quando o Darcy Trigo decidiu sair eu lhe disse que sairia junto com ele. Ele disse que não, de jeito nenhum, pois eu havia vindo de Curitiba, e coisa e tal. O Mino, quando saiu, foi fazer a *IstoÉ* e me convidou para fotografar uma matéria policial para o primeiro número da nova revista. Topei na hora, mas minhas fotografias tiveram que sair com crédito para um pseudônimo que criei: Sérgio de Túlio.

Bem, na *Veja*, o cargo de chefe de fotografia ficou vago. Os diretores precisavam preenchê-lo e me chamaram para conversar. Perguntaram se eu gostaria de ficar no lugar que era do Darcy Trigo. Eu disse que sim, pois sempre gostei de administrar, organizar e editar fotografias, e queria ficar mais tempo na redação, para acompanhar a finalização da matéria. Eu já sabia que existia a função de editor de fotografia em algumas revistas internacionais, como a *Newsweek*, a *Time* e a *Spiegel*, que eu acompanhava. Então eu disse para o Pompeu e para o Guzzo que topava, mas não queria ser “chefe” e sim “editor de fotografia”. Como todo o pessoal da redação, eles achavam tratar-se da mesma coisa. Eu insisti que havia uma diferença e apresentei uma proposta: queria participar das reuniões de pauta; queria que toda pauta de texto passasse pela editoria de fotografia, para que eu pudesse pautar o fotógrafo numa linguagem mais técnica e objetiva, de fotógrafo para fotógrafo; queria que as provas contatos viessem do laboratório fotográfico para mim antes de ir para a mesa dos editores, para eu selecionar o material que seria ampliado. E, por fim, pedi um salário equivalente aos dos outros editores.

**Paulo Boni** – E eles concordaram?

**Sérgio Sade** – Para minha surpresa, concordaram com tudo. Concordaram e me deram o melhor salário de editor. Creio que eles concordaram com tudo porque justamente nesta época a *Veja* estava começando, com esses dois diretores, uma série de mudanças na diagramação, na estrutura e distribuição dos espaços físicos das editorias. O espaço da fotografia na redação era apenas uma pequena mesa (Figura 1). Então, aproveitei a mudança para reivindicar um grande espaço para a editoria de fotografia, com uma mesa para cada um dos fotógrafos, uma secretária da editoria (Figura 2) e criei o cargo de editor assistente. Enfim, uma estrutura completa, composta por editor, editor assistente, dois fotógrafos, uma secretária da editoria e uma funcionária do Dedoc – Departamento de Documentação da Editora Abril, onde ficavam armazenados todos os arquivos fotográficos. Antes, qualquer pedido

de fotografia levava muito tempo para chegar à redação. Era demorado demais e eu pedi alguém do Dedoc na editoria de fotografia, cuidando da catalogação, arquivamento e busca de fotografias...

*Figura 1 – Espaço dedicado à fotografia, na Veja, antes da editoria de fotografia*



*Figura 2 – Espaço conquistado na redação com a editoria de fotografia*



**Paulo Boni** – Arquivo e busca?

**Sérgio Sade** – Arquivo e busca. Olha que interessante: antes era só o Darcy Trigo e, de repente, toda essa estrutura. É claro os editores nos olhavam atravessado, pois roubamos muito espaço deles.

**Paulo Boni** – Deslocaram funcionários ou fizeram novas contratações?

**Sérgio Sade** – A maioria foi deslocada de outros setores, mas para o cargo de editor assistente foi contratado um profissional. Eu convidei o Cristiano Mascaro, que era fotógrafo da revista. Ele agradeceu e declinou o convite, pois estava envolvido em outros projetos. Então eu trouxe o Clodomir Bezerra, fotógrafo da revista em Recife, e, para lá, foi o Amilton Vieira.

**Paulo Boni** – Voltando à editoria de fotografia da *Veja*...

**Sérgio Sade** – Então... Nosso espaço físico ficou enorme porque, anexo ao espaço da editoria, criei uma sala de reuniões, onde nos reuníamos para escolher a capa da revista, o que também foi uma vitória importante da fotografia, pois na época faziam muitas capas com desenhos e ilustrações. Eu sabia que as fotografias tinham potencial para serem capas, só que isso raramente acontecia porque não eram mostradas. Então, criei um espaço que permitia a projeção de slides para poder visualizar como ficaria a capa com fotografia. Mesmo para editar matérias especiais ou ensaios fotográficos era bom ver o material neste espaço maior, uma sala fechada, com uma mesa de reuniões, e inventei uma pirâmide seccionada, grudada na parede. O centro desta pirâmide, em branco, era em proporção exata à capa da revista. Nela, sobrepus a logomarca da *Veja* e o resto, ou seja, as laterais da pirâmide era pintado de preto. Assim, quando eu projetava a fotografia sobre esta pirâmide, na parte branca ficava representado o que seria (ou poderia ser) a capa da revista, e o restante da fotografia “sumia” nas laterais pretas da pirâmide.

**Paulo Boni** – Isso foi o suficiente para convencer os diretores a mudarem a concepção de capa da *Veja* para uma proposta mais fotográfica?

**Sérgio Sade** – Então, o que eu fazia? Quando havia uma matéria qualquer que seria a capa da revista e eu tinha fotografias para ela, eu

chamava o Guzzo, o Pompeu, o editor da matéria, o editor de arte, o editor assistente e o fotógrafo. Sentávamos ali, e eu ficava projetando as fotografias que poderiam ser capas. Antes desta sala e desta reunião, os diretores decidiam-se com muito mais facilidade pela arte na capa da revista. E eu até entendo, pois o artista trazia uma obra de arte imponente, de 50 cm de altura por 40 cm de largura, já com a logomarca da *Veja*. Por outro lado, as propostas fotográficas eram apresentadas em cromos, de 3,6 cm por 2,4 cm, que eram vistos contra a luminosidade da janela. Com a sala de projeção e a reunião de capa, a coisa mudou, pois eles percebiam a potencialidade de comunicação da fotografia muito mais facilmente. É só consultar o arquivo digital da revista ([www.editoraabril/acervodigital.com](http://www.editoraabril/acervodigital.com)) para perceber que, a partir disso, o número de capas fotográficas aumentou muito. Foi uma conquista enorme da fotografia. Obviamente, eu não era inflexível: quando percebia que a ilustração era melhor, não tentava impor uma fotografia.

**Paulo Boni** – Desculpe interromper, mas nesse momento ainda estávamos no período do AI-5. A opção pelas ilustrações nas capas não configurava, talvez, uma alternativa de burlar a censura?

**Sérgio Sade** – Não. Eu cheguei à *Veja* em 1974, quando o Geisel<sup>1</sup> assumiu o governo com a distensão lenta, gradual e irrestrita do Golbery. A Arena<sup>2</sup> tinha levado um banho naquela época. O Ulisses<sup>3</sup> estava fazendo sua pregação democrática...

**Paulo Boni** – O MDB era muito forte no Paraná... José Richa, Álvaro Dias, Hélio Duque, Leite Chaves...

**Sérgio Sade** – Exatamente. O meu sogro, Dr. Walter Pécoits, que havia sido cassado, o Euclides Scalco... O MDB era fortíssimo, tanto que o movimento pelas “Diretas já” foi lançado aqui.

---

<sup>1</sup> Ernesto Geisel, presidente da República de 15 de março de 1974 a 14 de março de 1979.

<sup>2</sup> Aliança Renovadora Nacional, partido político de direita.

<sup>3</sup> Ulisses Guimarães expoente oposicionista, líder do MDB – Movimento Democrático Brasileiro, partido de oposição ao governo da Arena.

**Paulo Boni** – Desculpe... voltando à censura do AI-5 na *Veja*...

**Sérgio Sade** – Eu não cheguei a sentir fortemente essa censura. Ela existia, mas como eu ficava o tempo todo fora da redação não tinha noção de sua amplitude. A revista era bem agressiva e mesmo assim eu tive fotografias que não foram usadas à época. Hoje, percebo que em alguns casos foi uma atitude sensata da revista não provocar os militares, especialmente com as fotografias que os agrediam gratuitamente, como uma imagem do presidente Geisel com os pés trançados (Figura 3), afinal, de uma forma ou de outra, de um lado ou do outro, todos estavam procurando uma solução pacífica para retornar ao regime democrático.

**Paulo Boni** – Essa fotografia (do ex-presidente Geisel com as pernas trançadas) me lembra uma muito parecida do ex-presidente Jânio Quadros, tomada pelo Erno Schneider. Quem é o autor desta fotografia?

**Sérgio Sade** – É minha. Ela foi feita na Vila Militar, no Rio de Janeiro, durante uma passagem de comando.



*Figura 3 – O presidente Ernesto Geisel na Vila Militar do Rio de Janeiro*

**Paulo Boni** – Você se sentiu prejudicado pela censura?

**Sérgio Sade** – Pouquíssimo, pois peguei uma época mais solta, apesar de ter sido um período complicado. Os estudantes multiplicavam as passeatas e as manifestações (Figura 4), e os metalúrgicos do ABC também. O Lula estava surgindo nesse momento. Havia muita repressão, cheguei a ver a polícia vir e bater forte nos manifestantes. Foi nessa época que o Vladimir Herzog morreu na prisão. E isso foi amplamente divulgado. Houve um protesto geral, passeatas, coisas que antes não aconteciam. Em termos de censura, portanto, não posso afirmar que sofri, apenas sabia que, de alguma forma, ela existia.

*Figura 4 – Uma das inúmeras passeatas (ou manifestações) dos anos 70*



**Paulo Boni** – Como funcionava a editoria de fotografia da *Veja*?

**Sérgio Sade** – Bom, a editoria começou a funcionar com as reuniões de pauta. Eu anotava tudo, passava pautas para os repórteres fotográficos e os alertava sobre as possibilidades de capa da semana. Se fôssemos fazer uma reportagem nacional sobre os correios, por exemplo, eu acionava

os repórteres fotográficos de diversas sucursais – Porto Alegre, Belém, Brasília, Recife – para produzir materiais com aspectos locais. A ideia era procurar aspectos regionais para mostrar “essa cara regional” para o Brasil todo. Eu incentivava muito a iniciativa e a criatividade. Quando fosse fazer uma entrevista com o diretor dos correios de Porto Alegre, por exemplo, eu orientava o fotógrafo a, primeiro, garantir o feijão-com-arroz, o tradicional 3x4 e uma tomada do sujeito em seu local de trabalho, mas o estimulava a criar, a tirar o diretor de seu escritório, levá-lo para a rua e fazer alguma coisa diferente, procurar algum local ou circunstância que tivesse a ver com o sentido da reportagem. Queria fugir da mesmice, abrir a fotografia, abrir a cabeça... A inspiração para essas mudanças veio do Darcy Trigo. Ele sempre alertava que uma fotografia não é só o rosto do entrevistado, e que tudo o que aparece no fotograma deve ser usado como informação. Todo espaço atrás ou ao lado da pessoa fotografada torna-se valioso. É com este espaço que a fotografia irá ganhar do texto, ele dizia. E explicava que se não valorizarmos esses espaços os diagramadores irão cortar tudo e deixar só a carinha do entrevistado, então orientava os fotógrafos a fazer fotografias que não pudessem ser cortadas, ou seja, tomadas nas quais o conjunto todo complementasse a informação do texto.

**Paulo Boni** – Naquele tempo, sem as facilidades de comunicação e transmissão de hoje, como você controlava a produção fotográfica das sucursais da revista?

**Sérgio Sade** – A revista tinha sucursais em várias capitais do país. Eu pegava as fotografias que chegavam e fazia uma seleção do que interessava mostrar para os editores. Antes, esses materiais, os *slides* (cromos) iam diretamente para os editores. Isso era um problema porque eles enfiavam esse material na gaveta sem nenhum critério, a coisa era muito solta. O chefe de fotografia ia embora e o editor de texto e o diretor de arte ficavam na redação, até de madrugada, paginando a revista, ou seja, eram eles que davam a última palavra. Era comum o redator escrever uma matéria de 200 linhas e só caber 150 linhas no espaço. Aí o editor

pedia para ele reescrevê-la com 150, mas ele começava a questionar o tamanho da fotografia, justificar que se cortasse uma parte o texto perderia o sentido e coisa e tal. Resultado: cortavam o tamanho da fotografia ou, ao invés de horizontal a publicavam na vertical (com cortes, claro) e mantinham o texto com 200 linhas. O que mudou é que eu ficava acompanhando o trabalho até a paginação ficar pronta. Aí eu passei a ser o chato, o editor de texto reclamava, o diretor de arte reclamava, e começava a briga. E eu dizia esta fotografia não pode ser cortada, pois seu conjunto representa uma informação integral, é melhor reduzir o número de linhas... Ficavam meio chateados, mas refaziam.

**Paulo Boni** – Os repórteres fotográficos da *Veja* viajavam muito a trabalho?

**Sérgio Sade** – Isso também mudou um pouco quando assumi a editoria. Eu consegui autorização da revista para que os fotógrafos de todas as sucursais viajassem, pois antes só viajavam os de São Paulo. Comecei a despachar fotógrafos de uma sucursal para fazerem reportagens em outros estados. O intuito era dar uma sacudida nos fotógrafos, mudar os ares, motivar, instigar a criatividade.

**Paulo Boni** – Nesse momento o time era o mesmo?

**Sérgio Sade** – Não. Como eu assumi a editoria, precisavam contratar alguém para o meu lugar. Primeiro, comecei a abrir para os *freelancers*. A revista não usava muito fotógrafos independentes. Eu comecei a prestar atenção nessa moçada nova. Vários apareceram lá para mostrar seus trabalhos: o Pedrão (Pedro Martinelli), o Sérgio Berezovsky (hoje diretor da revista *Quatro Rodas*), o Bob Wolfenson, o Klaus Mitteldorf, o Claudio Edinger (de Nova Iorque). Quando vi o trabalho do Pedrão eu fiquei encantado. De imediato eu o chamei para trabalhar comigo. Naquela época ele havia recém-saído do *O Globo* e estava trabalhando para o Paulo Egídio Martins, que era governador de São Paulo. Ele havia sido contratado para fazer com o Paulo Egídio a mesma coisa que o fotógrafo americano David Hume Kenerly fez com o

presidente Kennedy: registrar seu dia-a-dia e sua vida fora dos gabinetes... Ou seja, o governador tinha a seu lado um fotógrafo de absoluta confiança, documentando sua vida palaciana e sua vida íntima, frequentando sua casa, conhecendo sua família.

**Paulo Boni** – Mas, se procurou a *Veja*, ele estava querendo trocar de emprego...

**Sérgio Sade** – Essa proposta de ser fotógrafo exclusivo de um governador não deu muito certo no Brasil e o Pedrão logo viu isso. Então, assim que o chamei ele veio. E o Sérgio também apareceu e mostrou um material fantástico. Na época, ele fazia fotografias para um pequeno jornal. Ele era bom, mas ainda um pouco inexperiente. Lembro que lhe falei isso e que ainda precisaria ficar algum tempo num jornal diário para ganhar experiência. Ele foi e passou um tempo fazendo *freelas* para a *Folha de S. Paulo* e, um ano depois, voltou pronto. Nessa época, a *Veja* tinha o Walter Firmo e o Chico Nelson no Rio de Janeiro, o Luiz Humberto e o Marcos Santilli em Brasília, o Kadão (Ricardo Chaves) em Porto Alegre, e o Irmo Celso em Curitiba. Era uma equipe muito boa, mesmo assim, aproveitávamos muito os *freelancers*. Eles são ótimos porque querem mostrar serviço. Com essa prática, descobre-se muitos fotógrafos de qualidade.

**Paulo Boni** – Com esse time, certamente, boas fotografias estavam garantidas... Mas, e para convencer as instâncias superiores de que a fotografia era um bom negócio?

**Sérgio Sade** – Nesse aspecto, além de ficar atento aos espaços que poderiam ser ocupados, eu dei muita sorte. A Editora Abril estava fazendo uma pesquisa para saber as preferências do leitor e o que ele gostaria de ver em suas publicações. A pesquisa apurou que o índice de leitura de matérias ilustradas era maior e que as matérias com fotografias abertas (maior tamanho), de preferência coloridas, eram as mais lidas. Ou seja, a fotografia atraía a leitura. Com isso, eu tinha todos os argumentos do mundo para convencer os editores a ver a fotografia com outros olhos. Diante do apurado pela pesquisa, eles não tinham o que contestar.

**Paulo Boni** – Foi essa pesquisa que provocou a remodelação no projeto gráfico da *Veja*?

**Sérgio Sade** – Sim, foi em cima do resultado dessa pesquisa que o Elifas Andreato começou a reformar o projeto gráfico da revista.

**Paulo Boni** – O mesmo Elifas Andreato, artista plástico paranaense, que agora está fazendo o *Almanaque Brasil* para a TAM?

**Sérgio Sade** – Esse mesmo. Aliás, esse segmento de revista de bordo é fantástico. São revistas que valorizam muito as fotografias.

**Paulo Boni** – Na minha vinda a Curitiba para entrevistá-lo, li a revista de bordo da TAM, que tem uma matéria muito legal com o Jayme Monjardim, diretor da Globo, que antes de qualquer coisa é fotógrafo, apaixonado por fotografia, colecionador de câmeras fotográficas antigas.

**Sérgio Sade** – Eu acho esse segmento um ótimo mercado para fotógrafos. Aqui em Curitiba temos várias revistas de excelente qualidade fotográfica, boa circulação e com matérias ótimas, inclusive as do jornal *Gazeta do Povo*, que tem como editor de fotografia o Alexandre Mazzo, londrinense que trabalhou comigo aqui em Curitiba.

**Paulo Boni** – Desculpe! Desviei o assunto. Retomando a reformulação do projeto gráfico da *Veja*....

**Sérgio Sade** – Então, foi essa pesquisa que abriu o caminho para a nova diagramação da *Veja*, e que abriu um belo espaço para fotografias e ensaios fotográficos. Como a revista estava crescendo e passou a disponibilizar um volume maior de verbas para viagens, começamos a viajar mais e cobrir eventos dos quais, antes, só publicávamos fotografias de agências internacionais. Começamos cobrir olimpíadas, copas do mundo de futebol, jogos pan-americanos, visitas importantes e grandes reportagens, inclusive a cometer exageros. O carnaval sempre foi um assunto menor para a *Veja*, e eu vendi a ideia de que deveríamos fazer um grande ensaio fotográfico sobre ele. Minha proposta foi que os fotógrafos de todas as sucursais do Brasil fizessem os bastidores do carnaval, cada

qual de sua cidade. E, realmente, deu uma matéria muito bonita, com fotografias muito informativas. Acho que rendeu umas seis páginas. Hoje, vejo que foi um exagero a *Veja* ter aberto tanto espaço para fotografias de carnaval.

**Paulo Boni** – Saiu em que editoria?

**Sérgio Sade** – Acho que saiu como matéria de comportamento. Agora, uma sugestão interessante da editoria de fotografia foi a criação de uma seção para apresentar matérias com fotógrafos e suas fotografias. A editoria de artes e espetáculos gostou da ideia e saíram alguns materiais com o Sebastião Salgado, Claudio Edinger, o Pedro Martinelli e outros ótimos fotógrafos.

**Paulo Boni** – Me lembro de uma fala sua, na qual você destacava que o Mino Carta não era fotógrafo, mas era um dos melhores leitores de fotografia que você conheceu.

**Sérgio Sade** – Sim. Ele tinha uma visão muito apurada. O Darcy Trigo também. Digo isso com segurança porque na época em que não havia editoria de fotografia, era o Mino que escolhia as fotografias. Os cromos eram levados à sua sala – uma pilha de cromos seguros por elásticos. Ele pegava aqueles cromos, um por um, olhava-os com a luz da janela e descartava a maioria, selecionando apenas o que havia de melhor. Ele tinha uma capacidade incrível de ir direto ao melhor cromo. Ele sabia bem o que ele queria e gostava de conversar com os fotógrafos. Ele sabia selecionar fotografia.

**Paulo Boni** – Mas essa função não deveria ser do Darcy Trigo?

**Sérgio Sade** – O Darcy Trigo fazia uma pré-seleção, priorizando detalhes importantes nas imagens. Quando assumi o cargo de editor, passei a pedir que os cromos viessem em cartelas, ao invés de empilhados sem nenhuma organização. Aí, pedi uma mesa de luz para poder espalhar as cartelas sobre ela porque, óbvio, vendo o conjunto de fotografias você tem uma noção mais precisa do trabalho do fotógrafo. Então eu colocava

quatro, cinco cartelas sobre a mesa de luz e ia eliminando as piores e selecionando as melhores e sobrava lá meia cartela, com 12 fotografias. Aí ficava mais fácil, tirar as cinco melhores fotografias de cada sucursal. Por uma questão de organização, criei um envelope especial para os fotógrafos entregarem ou despacharem filmes, com a devida identificação. Antes não havia, os filmes chegavam escritos a mão ou com bilhetinhos juntos, mal identificados. Era um contraste: o material dos nossos fotógrafos eu recebia todo bagunçado, em contrapartida, os materiais das agências eu recebia com envelopes de identificação e informações precisas dos procedimentos técnicos e bons textos. Aí, então, criei o envelope, no qual era possível colocar três filmes. Nesse envelope, vinha o nome do fotógrafo, a identificação do evento, a data, se era para puxar – ou não – o filme na revelação, e ainda havia um espaço para observações, como por exemplo o fotógrafo chamar a atenção do editor para determinada fotografia.

**Paulo Boni** – Na década de 70, quando você estava estruturando a editoria de fotografia na *Veja*, já era uma prática comum dar o crédito para o fotógrafo?

**Sérgio Sade** – Sim. A *Veja*, desde seu início, dava o crédito para o fotógrafo. Antes de ir para São Paulo, trabalhei no *O Estado do Paraná*, que também dava o crédito para o fotógrafo. Aliás, creio que ele foi o primeiro jornal do Brasil a dar crédito em todas as fotografias, pois desde a década de 60 ele faz isso. A *Gazeta do Povo* só recentemente começou a dar o crédito. E os jornais de fora não davam crédito, a não ser o *Jornal da Tarde*.

**Sérgio Sade** – Posso terminar a questão do envelope, da burocracia e dos detalhes da editoria?

**Paulo Boni** – Claro.

**Sérgio Sade** – É que tem uma coisa muito importante que preciso falar; duas coisas, aliás. Uma é que passei a devolver as fotografias para os fotógrafos as verem antes de o material ser definitivamente arquivado na Editora Abril. Na semana seguinte, eles recebiam o material que tinham

feito e podiam checar como havia ficado o seu trabalho. Se tivessem interesse em separar algumas fotografias para seu portfólio pessoal também podiam fazê-lo.

**Paulo Boni** – Deixe-me entender... você devolve os cromos, os contatos e os negativos?

**Sérgio Sade** – Não. Os negativos não saíam do laboratório, pois faziam parte do arquivo da revista. Até hoje a Editora Abril tem todos os negativos, que são nossos, propriedade do fotógrafo, mas sob sua guarda. Nós cedemos para a editora, para sempre, a guarda de nossos negativos. Isso até gerou uma polêmica porque a Abril, sabidamente, destruiu grande parte de seu acervo por falta de espaço físico para guardá-lo e de profissionais para organizá-lo. Esse procedimento, em alguns casos, é até compreensível. Lembro de uma vez que o estúdio da Abril produziu cerca de 120 fotografias de um único sapato para a revista *Cláudia*. Imagina manter arquivadas 120 fotografias de um sapato que já saiu de moda. Guarda cinco ou seis fotografias para recuperar a história da moda, da indústria do calçado ou mesmo do contexto social dos anos 70 e pronto. Agora fazer isso com o arquivo de política ou de esporte é mais complicado, afinal quem sabe que fotografias do Geisel podem ser jogadas fora? Eu fui absolutamente contrário a esta limpa. Tinha que ser um processo mais criterioso. Eu tenho todos os meus contatos guardados e tenho direitos sobre eles. Sempre que a Editora Abril usa uma fotografia minha, ela me paga os direitos autorais e se eu precisar de alguma fotografia minha ampliada, cujo negativo esteja lá, ela fornece. Não sei se minhas primeiras fotografias para a revista, feitas em 1969, em Curitiba, estão lá. Mas se estiverem eu posso solicitar cópias. Em contrapartida, ela pode vender essas fotografias para outros interessados, mas precisa da minha anuência. A Abril toma muito cuidado com o uso de seus acervos. Eu sei disso porque recentemente uma pesquisadora viu uma fotografia minha das instalações do DOI CODI em São Paulo numa *Veja* da década de 70 e queria utilizá-la em um livro que estava escrevendo. Ela entrou em contato comigo e eu lhe disse que ela precisaria entrar em contato com a editora.

Ela assim o fez. A editora entrou em contato comigo e eu liberei a fotografia, sem custos, para a pesquisadora. Nesse aspecto, a Editora Abril é muito correta. Ela não solta fotografias de ninguém sem a devida autorização. Ela se cuida porque é perigoso sofrer um processo.

**Paulo Boni** – Êpa! Nos desviamos, mas foi por uma boa causa... Voltando à sua metodologia de devolver os materiais para os fotógrafos...

**Sérgio Sade** – Então... O fotógrafo recebia esta cartela para ver seu material, analisar o que poderia ser corrigido em termos de luz e de informação, mas tinha o compromisso de devolvê-lo.

**Paulo Boni** – Você disse que falaria sobre duas providências que tomou. E a segunda?

**Sérgio Sade** – Bem, essa foi a primeira. A segunda é que as fotografias que eram publicadas na revista da semana eu as mantinha na editoria de fotografia por algum tempo, de três a quatro semanas, antes de mandar o material para o Dedoc. Antes, já na segunda-feira o material era todo mandado para arquivo e, não raro, ficava numa antessala antes de ser devidamente arquivado. Assim, se alguém precisasse de alguma fotografia para atualizar ou complementar uma matéria da semana anterior, o Dedoc enviava para a redação fotografias antigas, a maioria já publicada. Com a manutenção das fotografias por quatro semanas arquivadas na editoria de fotografia, elas estavam à mão, sem a demora e a burocracia do setor de arquivo e documentação. Para tanto, criei um arquivo de quatro gavetas. Na primeira gaveta, ficava o material da última revista publicada. Quando saía a próxima, esse material ia para a segunda gaveta, pois a primeira seria ocupada com as fotografias da nova, e assim sucessivamente. Quando o material saía da quarta e última gaveta, aí sim era a hora de ele seguir para catalogação e arquivamento definitivo no Dedoc. Assim, os materiais recentes ficavam ali, comigo, garantindo rapidez na recuperação e fotografias novas e atuais. Outra coisa que fazia era, durante a semana, rever todos os materiais dos fotógrafos locais e os que haviam sido enviados pelas sucursais. Não raro, eu descobria alguma

fotografia muito boa que não havia sido utilizada para determinada reportagem. Ampliava as melhores e as deixava ali no arquivo da editoria para o caso de algum editor precisar delas. Dito e feito. Nas quartas-feiras os editores iam lá pedir alguma fotografia para as suítes das matérias e eu já estava com elas em mãos, escolhidas e ampliadas. Com isso, os pedidos passaram a ser feitos para a editoria de fotografia e não mais para o Dedoc. Tínhamos uma espécie de segundo arquivo na editoria, muito fácil e bom de ser usado. Os editores gostaram dessa nova proposta. Por isso é que eu pedia para o laboratório fazer dois contatos (cópiões) de todos os fotógrafos: um ficava comigo e o outro eu devolvia para o fotógrafo.

**Paulo Boni** – Sérgio, antes de finalizar a entrevista, gostaria que você relatasse duas situações interessantes que ouvi de você numa palestra. A primeira é sobre seu contato com o autor de uma das fotografias mais emblemáticas da história da fotografia, a da menina queimada de napalm na Guerra do Vietnã, o Nick Ut, ganhador do Prêmio Pulitzer de 1973. A segunda, que pode, inclusive, ser complemento da primeira, era a dificuldade que um fotógrafo tinha, quando estivesse fazendo alguma cobertura internacional, de mandar seus filmes para a redação da *Veja* no Brasil.

**Sérgio Sade** – Indiretamente, lógico, tive a sorte de passar de raspão pela história com o contato que tive com o Nick Ut, porque sua fotografia da menina queimada por napalm (Figura 5) foi fundamental para o fim da Guerra do Vietnã. Foi uma experiência incrível e eu tenho uma satisfação imensa disso ter acontecido comigo e de haver conhecido essa pessoa. Em 1976 o general Geisel, presidente à época, visitou o Japão para acertar questões de interesse econômico para o Brasil. A *Veja* havia adotado como prática cobrir as visitas presidenciais ao exterior e eu fui designado para esta cobertura. Você também me perguntou sobre a dificuldade de envio de filmes e eu vou tentar responder tudo numa única história, pois passei pelas duas situações nesta minha viagem, ou seja, vou misturar um pouco as coisas.



*Figura 5 – Fotografia tomada por Nick Ut no Vietnã, em 8 de junho de 1972*

**Paulo Boni** – Vamos nessa! Vamos ver o que dá...

**Sérgio Sade** – Eu havia ido antes da comitiva presidencial, para cobrir sua chegada em Tóquio. O Geisel chegaria numa quinta-feira e eu cheguei dois dias antes, para acertar as coisas. Isso tudo porque as fotografias internas seriam coloridas e os filmes precisariam estar em São Paulo na quinta-feira, para serem revelados a tempo. Eu tinha que fazer, em cores, a capa e a reportagem fotográfica da visita. E um material em preto e branco, que seria transmitido por radiofoto, quando não houvesse mais tempo para despachar os filmes, pois as páginas coloridas fechavam na quinta-feira e as em preto e branco fechavam na sexta-feira. Com isso, a capa poderia trazer uma fotografia mais atual, mas, aí, seria em preto e branco. Como o material colorido precisava estar na quinta-feira no Brasil e o Geisel chegaria nesse mesmo dia no Japão, foi uma correria danada, trabalhei feito um maluco e no maior clima de tensão, torcendo o tempo todo para que nada desse errado. O material em preto e branco foi enviado por radiofoto, na sexta-feira. A única vantagem que eu tinha era o fuso horário, ou seja, na madrugada de sexta-feira no Japão ainda era quinta-feira à tarde no Brasil. Mesmo assim, eu precisava de ajuda. Então fui até o escritório da AP (Associated Press) em Tóquio, pois a agência

era fornecedora de fotografias para a Editora Abril, e combinei com o diretor da sucursal para irem revelando os filmes e ampliando fotografias em preto e branco, pois os coloridos eu mandaria por avião ao Brasil. Eu pedi para que eles me arrantassem um *boy* para fazer o leva-e-traz dos filmes para revelação, ajudar nos deslocamentos e outras coisas do gênero, se não eu poderia perder alguma coisa que acontecesse. Eles disseram para eu ficar tranquilo que designariam alguém para me acompanhar. E assim foi. No dia em que Geisel chegou, fui ao aeroporto fotografar o avião chegando, aquela coisa toda, a visita dele ao imperador, passando o exército em revista, enfim o cerimonial todo de uma visita presidencial. Aproveitei o dia anterior para fazer algumas imagens da cidade, para dar um toque de Japão na reportagem, coisa que todo mundo faz...

**Paulo Boni** – Isso tudo em cores?

**Sérgio Sade** – Sim. Eu tinha uma grande quantidade de filmes coloridos, uns 35 ou 40, mas havia uma dificuldade imensa para fotografar, porque o Japão é muito organizado: os repórteres e fotógrafos são designados para determinados espaços e não podem se deslocar para cá e para lá, tudo é programado e rigorosamente cumprido. Também estavam lá o Orlando Brito, pelo jornal *O Globo*, e um outro repórter fotográfico da *Folha de S. Paulo*, que não me recordo quem era. Nós tentávamos o tempo todo burlar essa vigilância, mas era difícil. No fim, mesmo cumprindo todas as regras do jogo, deu tudo certo. Bem, ao mesmo tempo, eu ia fotografando em preto e branco e dava os filmes para o *boy* levar até a AP e revelar. Ele também era fotógrafo da agência, um cara super gente boa, mas não falava nada de português, eu não falava nada de japonês e ambos falávamos mal o inglês, mas era nesse idioma que nos comunicávamos.

**Paulo Boni** – E quando você descobriu que ele era quem era?

**Sérgio Sade** – Na sexta-feira, o Geisel deixou o Japão. Nesse dia, eu passei os últimos filmes para o *boy* revelar. Ele mesmo editava as fotografias em preto e branco e as mandava para o Brasil por radiofoto.

Nem me preocupei, ele fazia tudo. O Geisel embarcou e eu não tinha mais nada o que fazer, pois o material colorido já havia sido encaminhado para a *Veja* na quinta-feira e o preto e branco estava sendo revelado, ampliado e transmitido, então eu passei na AP para agradecer o pessoal e lá encontrei o chefe do escritório e o fotógrafo que tinha me ajudado conversando, pois haviam terminado de transmitir minhas fotografias. Eu agradei e os convidei para tomar uma cerveja para relaxar e comemorar o sucesso da missão. Fomos os três, e você sabe como é, no bar, depois de algumas cervejas, o inglês melhora e você fica mais solto. Na verdade, eu sabia falar inglês, mas a tensão parece que trava a gente. Eu disse que queria muito agradecer o meu ajudante japonês. Ele respondeu que não era japonês, era vietnamita. O chefe da AP me perguntou: “Você não conhece o Nick Ut?” Respondi que não, ao que o chefe retrucou: “Eu pensei que você o conhecesse, pois ele cobriu a Guerra do Vietnã e ganhou o Prêmio Pulitzer de Fotojornalismo de 1973, com aquela fotografia das crianças queimadas por *napalm*.” Eu não acreditava naquilo, eu conhecia a fotografia, mas não fazia ideia do rosto de seu autor. Não fazia a menor ideia que fosse ele, pois quando ele se apresentou para mim disse apenas que seu nome era Nick, mas tem tantos Nicks nesse mundo... Nossa, fiquei surpreso, incrédulo, mas me recompus e conversei muito com ele, que me contou, inclusive, de seu irmão que havia sido morto no Vietnã e que ele usava a Leica que era de seu irmão. Pedi um cartão a ele e o guardo até hoje. Eu já o havia fotografado numa estação, quando o Geisel deu sua primeira entrevista aos jornalistas, antes de embarcar para Kyoto num trem bala, e o Nick foi junto para apanhar os meus filmes e revelá-los. Eu fotografei o Nick e também tenho esta fotografia até hoje (Figura 6).

**Paulo Boni** – Esse episódio confirma aquela máxima de que os grandes fotógrafos são, na essência, pessoas simples?

**Sérgio Sade** – Para mim foi uma belíssima lição de humildade. A gente não pode ficar se vangloriando do que faz, muito menos em fotografia. O cara tinha feito a fotografia até hoje considerada uma das mais senão a

mais importante fotografia do mundo, tanto que existe um museu dedicado a ela, não ao trabalho do fotógrafo, apenas àquela fotografia, tamanha sua importância e repercussão. E, apesar de ele ser quem era e de seu trabalho ser ótimo, reconhecido em nível mundial, ele foi meu *boy* durante dois dias, sem abrir o bico. E eu me achando importante, considerando que fotografar para a *Veja* era a coisa mais importante do mundo... Imagine, se alguém me dissesse você vai ser *boy* de um fotógrafo estrangeiro qualquer, eu responderia imediatamente que não. E o cara, autor de uma das mais importantes fotografias do mundo, aceitou essa incumbência sem questionar e sem fazer cara feia. Eu sempre repito que foi uma belíssima lição que tento passar essa lição para aqueles fotógrafos que vêm com mania de grandeza, dizendo eu isso, eu aquilo...

*Figura 6 – Nick Ut, fotografado por Sérgio Sade, no Japão, em 1976*



**Paulo Boni** – Ficaram duas lições, então: a da cobertura internacional e a do Nick Ut?

**Sérgio Sade** – Sim, duas boas lições. Essa viagem ao Japão, inclusive, ilustra bem sua outra pergunta, a da dificuldade de enviar os

filmes para a redação. Eu tinha uma quantidade enorme de bobinas que precisavam chegar ao Brasil. Naquela época não havia voo direto Tóquio – São Paulo. Era preciso ir de Tóquio para Los Angeles ou Nova Iorque e depois vir dos Estados Unidos para São Paulo. Mandamos os filmes de Tóquio para Nova Iorque e a Judith Patarra, que era a chefe da sucursal de Nova Iorque, foi ao aeroporto buscar os filmes e os despachou para o Brasil. O avião que saía de Tóquio tinha a vantagem do fuso horário, 12 horas em relação a Brasília. Assim, daria para a Judite apanhar os filmes em Nova Iorque e mandá-los para o Brasil num voo noturno e de manhã eles estariam em São Paulo. O avião chegou em São Paulo na manhã da sexta-feira, mas já estava tudo acertado de que a revista iria atrasar um pouco a impressão para dar tempo de revelar os filmes, escolher e ampliar as fotografias.

**Paulo Boni** – Falando assim, parece que foi simples enviar os filmes...

**Sérgio Sade** – Que nada. Eu tive que ir ao aeroporto procurar um passageiro que fosse de Tóquio para Nova Iorque, que fosse brasileiro e que se predisusesse a levar os filmes. Ninguém gosta de ser incomodado em uma viagem internacional, muito menos carregar bobinas de filmes, porque sabe-se lá o que pode haver dentro delas. Hoje em dia esse tipo de favor seria impossível, mas naquela época ainda encontrávamos alguma boa alma. Para facilitar, eu ia ao aeroporto sempre fantasiado de fotógrafo, colete, o crachá da *Veja*, câmeras penduradas no pescoço, aquela parafernália toda e alguns exemplares da revista. Primeiro eu conversava com o pessoal da companhia aérea, para que eles me apontassem quem era brasileiro e me permitissem abordá-lo na fila do *check in*. Neste dia, por sorte, havia dois brasileiros que iam de Tóquio para Nova Iorque. O primeiro que abordei disse que não estava bem, pediu desculpas, mas se recusou a levar os filmes. O segundo concordou, ufa! Liguei para a Judith, passei o nome e a descrição física do cara e ela ficou esperando-o no desembarque, em Nova Iorque. Foi angustiante porque nenhum outro

passageiro era brasileiro e faria isso. Por sorte os dois conheciam a *Veja* e eu pude explicar-lhes tudo direitinho em português, inclusive que ele teria que pedir para o pessoal da segurança do aeroporto examinar os filmes fora do Raio X, pois os filmes não poderiam passar pela radiação, pois sua qualidade seria prejudicada. Um americano, acredito, jamais me faria esse tipo de favor.

**Paulo Boni** – E a Judith, claro, teve que fazer a mesma coisa em Nova Iorque...

**Sérgio Sade** – A mesmíssima coisa: procurar um brasileiro que estivesse vindo para São Paulo e lhe pedir o mesmo favor, com os mesmos cuidados do Raio X e tudo mais. Aí alguém da *Veja* foi esperar esse passageiro no desembarque em São Paulo. No fim, tudo deu certo.

Figura 7 – Capa da revista *Veja* com a cobertura da viagem de Geisel ao Japão



**Paulo Boni** – Todas as coberturas internacionais tinham essa dificuldade?

**Sérgio Sade** – Sim. Às vezes eu tinha que cobrir corridas de Fórmula 1 para a revista *Placar*, que trabalhava muito com fotografias coloridas. Mas as corridas aconteciam no domingo e a revista circulava às segundas-feiras, ou seja, essa matemática era quase impossível. Assim, fazia fotografias dos treinos no sábado e enviava os filmes, por segurança, pois se os filmes feitos no domingo não chegassem a tempo, pelo menos o pessoal da redação tinha as fotografias do sábado para usar. Tenho um exemplo dramático: uma vez fui fotografar o Grande Prêmio da Bélgica, no circuito de Spa-Francorchamps. O autódromo é enorme e longe de qualquer coisa. Aluguei um carro em Bruxelas me hospedei em Liège, para ficar mais perto do circuito, mesmo assim ficava a cerca de 50 quilômetros de distância. Fiz os treinos no sábado, peguei o carro e fui ao aeroporto de Bruxelas. De Bruxelas não saía voo direto para o Brasil. Então, deixei o carro no estacionamento e peguei um voo para Paris, onde fiquei esperando a saída do voo da noite para o Brasil. Fiz todo o périplo de abordar pessoas, explicar a situação e conseguir alguém que trouxesse os filmes para São Paulo. Quando consegui, peguei um voo para retornar a Bruxelas, peguei o carro no estacionamento e segui para Liège, onde dormi duas ou três horas e segui direto para o circuito, fotografar a corrida no domingo de manhã. Isso era muito desgastante, porque era muita atividade e aventura em curtíssimo espaço de tempo.

**Paulo Boni** – E não havia outra solução, né?

**Sérgio Sade** – Não, mas com o passar do tempo fui descobrindo algumas facilidades. Quando fui cobrir a Copa da Europa, na Alemanha, encontrei uma ótima solução. Me dirigi ao credenciamento, me apresentei e solicitei que eles entrassem em contato com o aeroporto de Frankfurt e conseguissem algumas facilidades, pois eu tinha que enviar filmes, via passageiros, para o Brasil. Assim foi feito. Eles conseguiram uma credencial que me permitia entrar na sala de embarque. Aí ficou tudo mais fácil, pois na sala de embarque já está todo mundo mais relaxado, as bagagens já

foram despachadas, as pessoas já passaram pelo sistema de Raio X. No saguão de qualquer aeroporto é sempre muita bagunça, muito tumulto, portanto mais difícil de abordar as pessoas.

**Paulo Boni** – Também havia mais brasileiros reunidos...

**Sérgio Sade** – Claro. E ali dava para conversar melhor e mais demoradamente com as pessoas. Dava para explicar que eu era da revista *Veja* ou da *Placar*, explicar a importância jornalística daqueles filmes e pedir o favor de forma mais calma e civilizada. Hoje, graças a Deus, os fotógrafos não têm mais essa dificuldade.

**Paulo Boni** – Quando você saiu da revista e o que fez depois que deixou a *Veja*?

**Sérgio Sade** – A editoria de fotografia durou um bom tempo e foi um sucesso, mas com a chegada do Elio Gaspari como diretor adjunto, muita coisa mudou na revista. Como a gente tinha poucos fotógrafos contratados, usávamos muitos serviços de *freelancers*. O Elio achava que o editor de fotografia deveria se dividir em fotógrafo e editor, que deveria ir para as ruas e não ficar apenas na redação pautando e editando fotografias. Hoje, vejo que teria sido até melhor para mim fotografar e editar, claro que o trabalho de edição ficaria pela metade, pois eu não estaria presente o tempo todo na redação, mas progrediria como fotógrafo, até porque eles queriam que eu viajasse mais, fizesse mais coberturas internacionais, mas, na época eu bati o pé, disse que não, pois achava que os fotógrafos que batalhavam no dia a dia é que mereciam ser premiados com viagens internacionais, e não o editor, porque se não fosse assim eu não teria o respeito deles. Se na hora das matérias boas vou eu, que estímulo os fotógrafos teriam para se identificar comigo ou com a revista? Além disso, eu trabalhava desde manhã, quando chegava, até de madrugada, acompanhando o fechamento da revista para, inclusive, proteger o trabalho dos fotógrafos. Minha argumentação foi essa. Disse a eles que se eu saísse para as ruas não conseguiria manter o trabalho dos fotógrafos protegido e bem editado. Continuei assim por algum tempo,

mas a pressão para que eu voltasse a fotografar regularmente foi se tornando cada vez mais forte,

**Paulo Boni** – O Elio Gaspari veio para substituir o Guzzo?

**Sérgio Sade** – Não. Com a saída do Sérgio Pompeu, ele entrou como diretor adjunto.

**Paulo Boni** – Em que data?

**Sérgio Sade** – Em meados de 1979. Eu tive uma primeira divergência com o Elio porque Pedrão (Pedro Martinelli), que estava na Nicarágua cobrindo a queda do (Anastasio) Somoza, conseguiu fazer chegar ao Brasil uma fotografia do jornalista norte-americano Bill Stewart, que havia sido friamente assassinado. Ele conseguiu uma fotografia muito impactante do corpo sendo tirado de uma Kombi, em frente ao hotel onde os jornalistas ficavam hospedados. Uma fotografia forte, dramática, triste obviamente, mas extremamente jornalística. Eu quis publicá-la e o Elio foi contra. Argumentei que as grandes revistas americanas publicavam regularmente fotografias de soldados mortos. É informação para quem está distante da ação. Não era sensacionalismo, era informação mesmo, afinal o Bill Stewart era uma celebridade no mundo do jornalismo e foi assassinado sem mais nem menos. Era uma fotografia forte, o assunto era forte e o episódio era fortíssimo, e era uma fotografia inédita, que só o Pedrão havia feito. Mas ela não foi publicada e eu fiquei muito chateado. Pensei: “Vou embora”, não dá mais para ficar, e pedi para sair. Comuniquei minha decisão ao Guzzo, mas o Robert Civita me chamou à diretoria e me pediu para contornar e ficar. Fiquei mais um ano, mas a situação piorava a cada dia. O Elio não queria mais a figura do editor de fotografia propriamente dito; ele queria que tudo voltasse a ser como antes, com os contatos indo direto para os editores. Hoje, olhando para trás, vejo que não deveria ter saído, que deveria ficar e lutado para defender tudo o que havia conquistado. Pessoalmente, eu teria ganhos como fotógrafo, mas achei melhor sair, porque o custo para me manter no cargo seria abandonar os fotógrafos e suas fotografias à própria sorte.

**Paulo Boni** – E como ficou a *Veja* depois de sua saída?

**Sérgio Sade** – Eu saí e quem assumiu esse misto de edição e serviço de rua foi o Pedrão. Ou seja, num primeiro momento, continuou praticamente a mesma coisa, mas o Pedrão logo se desgastou com o processo, porque perdeu muito da autonomia que havíamos conquistado.

**Paulo Boni** – E o que você fez depois de sair da *Veja*?

**Sérgio Sade** – Eu já estava há anos com vontade de voltar pra Curitiba. Estava meio saturado de São Paulo e voltei para Curitiba. Fiquei um ano fotografando para publicidade. Minha mulher era do interior do Paraná eu ficava um pouco em Curitiba e um pouco no interior do estado, trabalhando com meus cunhados.

**Paulo Boni** – Em Francisco Beltrão?

**Sérgio Sade** – Em Francisco Beltrão. Fiquei lá completamente desligado da fotografia. Fiquei tocando a fazenda deles, cuidando do gado, essas coisas da vida do interior, ou seja, o oposto do que eu fazia em São Paulo. Mas isso durou apenas um ano. Senti muita falta da fotografia, não aguentava mais ficar sem fotografar. Voltei para Curitiba como fotógrafo especial contratado pela *Placar*, mas fotografando para várias revistas, como as masculinas, as de esporte, a *Exame* e a *Quatro Rodas*. Esse período com a Editora Abril, mas fora de São Paulo, durou 10 anos. Foi um período de muita produção. No início dos anos 90 veio a Era Collor, o que obrigou a editora a se reestruturar. Ela fechou diversas sucursais, entre as quais a de Curitiba, e eu fui dispensado. Terminou assim a minha passagem pela Editora Abril. A partir daí eu me dediquei à publicidade.

**Paulo Boni** – No momento em que foi dispensado da Abril você já tinha o estúdio?

**Sérgio Sade** – Eu montei o estúdio basicamente nessa época, mas um pouco antes disso eu passei a fazer uns *freelas* de publicidade para a *Veja*. É que surgiu a *Veja Curitiba*, um caderno regional da

revista aqui em Curitiba, conhecido como *Vejinha*, cuja ideia se estendeu para o país inteiro. Eu fazia as fotografias para a capa e para as reportagens, mas o departamento comercial da sucursal entrou em contato comigo, dizendo que ia vender anúncios no estado, e me propôs fotografar para os anúncios. Aceitei, claro, pois era uma renda a mais e o salário de sucursal era pequeno. Aí comecei a fotografar também os anúncios das empresas que anunciavam na *Vejinha*. A partir disso, conheci vários empresários e agentes de publicidade e fiquei prestando esse serviço paralelo durante algum tempo, um ano mais ou menos. O fechamento da sucursal era tido como certo, eu já sabia que ela seria fechada e, claro, comecei a me preparar para ter vida própria. Aluguei um espaço para fazer fotografias publicitárias e comecei a trabalhar com isso. Uma tarde, recebi uma ligação do Juca Kfourri dizendo que a revista estava encerrando a sucursal. Eu lhe disse que tudo bem. Não me incomodou nenhum pouco. A partir daí fiquei só com publicidade mesmo.

**Paulo Boni** – Sem ressentimento ou saudosismo?

**Sérgio Sade** – Sem ressentimento, mas com uma ponta de saudade. Minha vontade era continuar com fotojornalismo, que é o que eu gosto, mas realmente não tinha mercado em Curitiba. E isso é assim até hoje. O mercado é pequeno, o fotojornalismo em Curitiba é sacrificado, os salários ainda são baixos. Agora, a *Gazeta do Povo* está dando uma boa melhorada nas relações de trabalho e no aproveitamento do material. O jornal conta com ótimos profissionais, tem um editor de fotografia e seus fotógrafos têm ido cobrir olimpíadas e copas do mundo. Eles têm feito grandes reportagens e excelentes materiais de estúdio para os cadernos e revistas do jornal.

**Paulo Boni** – Eu sei que é muito difícil fazer isso, mas dá para montar um paralelo, um traço comparativo da essência, importância e fervor do fotojornalismo da década de 70 e o que está sendo praticado agora, no início do século XXI?

**Sérgio Sade** – Tenho lido sobre isso. É uma questão que está no ar. Tenho lido as mais diversas opiniões. Alguns acham que o fotojornalismo, como era 30, 40 anos atrás, acabou. Eu sou um pouco mais cauteloso. Acho que se um fotógrafo está empregado em um jornal ou revista que lhe oferece a possibilidade de viajar pelos quatro cantos do país e até para o exterior para produzir matérias interessantes, e condições para que ele faça bons materiais no dia a dia de sua cidade, então ele tem hoje as mesmas condições que a *Veja* me ofereceu na década de 70, ou seja, ele tem espaço para exercer com dignidade sua profissão. Eu não vejo nada do que eles possam se queixar, a não ser o salário, lógico. Mas naquela época a gente também se queixava. Sempre haverá queixas. É preciso que ele – e seu sindicato – lute por melhores salários. Uma fotografia importante pode ser feita numa pequena cidade do interior do Paraná ou em Nova Iorque, não existe hora nem lugar para se tirar a melhor fotografia do ano. O fotojornalismo continua existindo. Perdeu parte do romantismo, mas continua existindo, e cada vez mais, pois hoje, com as câmeras digitais compactas e telefones celulares, todo mundo tem a chance de fazer fotografias publicáveis. Não podemos menosprezar os fotógrafos amadores, pois se um cara desses está à margem de um rio, onde há pessoas ilhadas numa pedra, e, de repente, vem uma enxurrada muito forte e o cara registra. Caramba! Isso é fotojornalismo, ele registrou um evento, um momento que ninguém dos profissionais teria tempo de chegar lá para fotografar. Hoje é assim: se o cara registrar um flagrante, descarregar a imagem num *laptop* e a enviar para um jornal ela será publicada. O fotojornalismo espalhou-se, praticamente todas as pessoas viraram fotojornalistas. E isso é bom para a informação. Qual a principal finalidade do jornalismo? Não é informar o leitor? Eu sou fotógrafo e, para mim, a grande função da fotografia é informar o maior número possível de pessoas. Uma das principais características da fotografia é sua reprodução infinita. Para atingir sua essência, uma fotografia precisa atingir milhares, milhões de pessoas. Ela tem que ser reproduzida o maior número de vezes possíveis. Para o fotojornalismo, essa simplificação técnica é uma maravilha.

**Paulo Boni** – Em termos de repercussão, de amplificação na sociedade, você acha que as imagens do fotojornalismo de hoje têm o mesmo impacto que as de antigamente?

**Sérgio Sade** – Acho que tem ainda mais, pois elas são tecnicamente melhores, mas bem impressas, feitas com melhores equipamentos e, principalmente, chegam às edições digitais dos veículos quase que simultaneamente com a televisão. Lembro que, quando houve o bombardeio à Casa Rosada, em Buenos Aires, na década de 50, no governo do (Juan Domingo) Perón, meu pai ficava ouvindo o rádio, esperando com ansiedade o *Repórter Esso*, para saber o que estava acontecendo em Buenos Aires, e a chegada da revista *O Cruzeiro*, porque ele sabia que nela haveria fotografias do ocorrido. A mesma coisa ocorreu com a Copa do Mundo de 1958, que ouvíamos pelo rádio, mas sabíamos que mais cedo ou mais tarde chegaria a *Gazeta Esportiva Ilustrada* com muitas fotografias dos jogos. As revistas, às vezes, chegavam quase um mês depois do ocorrido. Elas eram impactantes pela exclusividade, mas tecnicamente sofríveis e muito atrasadas em relação ao fato. Hoje, quando você abre um jornal, já assistiu a praticamente tudo na televisão. Mas a fotografia que chega daquilo que já foi visto nos telejornais, traz congelado o momento mais significativo do acontecimento e permite que você preste mais atenção, observe melhor os detalhes, raciocine em cima da imagem à sua frente.

**Paulo Boni** – Você acha, então, que a fotografia prende mais a atenção do leitor, mesmo com todos os atrativos da televisão?

**Sérgio Sade** – Exatamente. Olhando atentamente para uma fotografia, você percebe coisas que não havia visto na televisão.

**Paulo Boni** – Sérgio, você foi o criador da mítica figura do “Zé do Chapéu”. Como foi essa experiência? Você acredita que uma fotografia pode contribuir para consolidar uma imagem?

**Sérgio Sade** – Eu apenas colaborei. Esta imagem é da época em que eu estava em Curitiba, depois de voltar de São Paulo. A revista *Exame*

me pediu uma matéria com o Zé Eduardo (José Eduardo de Andrade Vieira) do Banco Bamerindus. O editor de fotografia pediu para que eu fizesse algumas fotografias dele em seu escritório, mas sugeriu também que eu fizesse alguma coisa fora do ambiente de trabalho, o mesmo que eu pedia para os fotógrafos da *Veja* anos antes. Fui até o Palácio Avenida, sede do Bamerindus, e lá estava ele, um sujeito simpático, acessível, “simpão”. Fiz algumas fotografias dele e o repórter sugeriu que fizéssemos algumas fotografias fora do escritório, num ambiente mais descontraído. Ele nos convidou para ir até sua casa, no sábado, num sítio em São José dos Pinhais. Fui lá no sábado à tarde. Ele estava lá, me serviu uma coalhada e conversamos um pouco. E eu comecei a olhar ao redor para ver onde faríamos as fotografias. Vi que ele estava de botas, porque tinha alguns cavalos na propriedade. Fui fazer uma fotografia dele, encostado em uma árvore e ele me disse: “Espere um pouco que eu vou pegar meu chapéu.” Botou o chapéu e eu fiz algumas tomadas. Daí a pouco ele disse: “Espere um pouco que eu vou pegar um palito. Tem que pôr um palito na boca, para ficar bem com cara de fazenda.” E lá estava ele, de chapelão e um palito no canto da boca. A fotografia ficou bem simpática, a luz estava muito bonita. Eu até elogiei o chapéu. Aí ele se empolgou. Disse que tinha um monte deles e foi apanhá-los. Trouxe quatro. Pôs um em cima do outro, os colocou todos na cabeça, e eu fiz aquela fotografia dele com quatro chapéus de *cowboy* na cabeça. Fiz as fotografias e as mandei para a revista. A *Exame* adorou o material e publicou a matéria em quatro páginas, com a fotografia dele encostado na árvore, com um palito no canto da boca, em página inteira. Em tamanho menor, publicou também a fotografia de rosto com os quatro chapéus na cabeça. Esta fotografia, aliás, deu uma encrenca danada com os diretores do Bamerindus. Eles o recriminaram, dizendo que ele não deveria ter posado com todos esses chapéus sobrepostos. Ele mesmo não ligou a mínima para isso. Passado algum tempo, ele se candidatou a senador e o Sérgio Reis (não o cantor sertanejo), que era diretor da Agência Umuarama-House, do Bamerindus, me chamou e disse que havia gostado da fotografia do Zé Eduardo com o chapéu, pois ela tinha um jeitão descontraído, e queria me contratar para

fazer as fotografias da campanha. Topei. Marcamos para fazer as fotografias num sábado à tarde. Cheguei com meu equipamento e o Sérgio Reis, acostumado com os estúdios de fotografias publicitárias, me perguntou onde estavam os auxiliares, a maquiadora e os responsáveis pela iluminação. Eu disse que não usava nada disso. E ele insistiu se eu tinha certeza disso, ao que eu respondi: “Sim, sempre trabalho sozinho.” O Zé Eduardo estava com uma camisa legal e chapéu. Fiz uma fotografia igual às que eu fazia para o fotojornalismo, sem complicações, sem luz disso, luz daquilo, maquiagem, nada, Foi tudo normal. Fizemos o cartaz e chapéus para distribuir aos eleitores na campanha. Ele foi eleito senador. Virou o “Zé do Chapéu”.

**Paulo Boni** – Ele chegou a ser mais conhecido como Zé do Chapéu do que Zé do Bamerindus.

**Sérgio Sade** – Acho que sim, pelo número de votos que teve. Creio que ninguém iria votar no Zé do Banco, mas o Zé do Chapéu teve uma boa votação. E ele gostava disso, pois ele era isso, um *cowboy* moderno. Depois que a campanha começou, fomos fazer mais fotografias e o Sérgio Reis (publicitário) disse que o Sérgio Reis (agora, sim, o cantor sertanejo) iria visitar o Zé Eduardo numa fazenda do Mato Grosso para umas filmagens e eles queriam que eu fotografasse. Nesse momento, eu só estava fotografando publicidade, nada de jornalismo. O jatinho do Bamerindus desceu na fazenda do Zé Eduardo e lá estava ele, “simplão”, numa casa de madeira “simplona”, bem à vontade com os peões da fazenda. Ficamos lá, jantamos com a peonada toda e no dia seguinte embarcamos e fomos para o aeroporto de Congonhas (São Paulo), onde pegamos o cantor Sérgio Reis e viajamos para a fazenda no Mato Grosso. Ficamos lá dois dias fotografando o Zé Eduardo. Fiz muitas fotografias para a Umuarama e algumas foram publicadas numa matéria da revista *Exame*. Acho que saiu uma fotografia do Zé Eduardo tocando berrante. A partir dessa experiência eu passei a fazer muitos trabalhos para o Bamerindus e para a Umuarama e, com isso, passei a me dedicar exclusivamente à publicidade. Hoje, me dedico apenas à documentação

para empresas e ao trabalho autoral, para alimentar o meu banco de imagens. O estúdio eu passei para o meu filho, André. Contudo, gosto sempre de lembrar, em minha passagem pela publicidade, minhas fotografias sempre tiveram um vínculo forte com o jornalismo, o que, aliás, acabou se tornando uma característica pessoal. Sempre que possível encaixava – e ainda encaixo – minha formação de repórter fotográfico em todas as fotografias que faço.

**Paulo Boni** – Sade, meu caro, muito obrigado pela entrevista.

**Sérgio Sade** – Imagina! Sou eu que agradeço a oportunidade.