

## EVANDRO TEIXEIRA

**Entrevistadores:** Carla Siqueira e Caio Barretto Briso

**Data da entrevista:** 25/07/2008

### **Qual o seu nome completo, data e local de nascimento?**

Eu sou conhecido profissionalmente como Evandro Teixeira, mas eu assino no passaporte Evandro Teixeira de Almeida. Eu nasci na Bahia em 1935 – há algum tempo atrás – no interior, uma cidade pequena. Estudei lá e comecei a fotografar. Ainda lá eu construí uma caixa de cinema. Era muito interessante porque eu inventei uma caixa de cinema de madeira com uma lâmpada atrás e uma lente que eu tinha conseguido não sei como. Aí eu pedi aos amigos que trouxessem de Salvador, a capital, aquelas fitas cortadas, que é emendada e eles mandavam um pedaço de fita de cinema e colocava aquilo ali atrás, entre a lâmpada e a lente; e aquilo para os meus colegas da escola era um cinema. Era o nosso cinema. E não havia nem sequer carro ali, era um colégio pequeno, uma escola municipal. E aí começou a minha idéia louca de fotografia na minha vida, na minha história, na minha família. Porque ninguém imaginava. Não havia gente que lidasse com aquela situação de fotografia e arte. E tinha um escultor, um marceneiro, que fazia escultura e eu também comecei a fazer escultura com ele. Começou desde a minha infância aquela veia artística. E eu até digo isso, que é uma loucura, que eu não sei como explicar como surgiu a fotografia na minha vida. Até sei, a fotografia em si. Depois fui para outra cidade, Jiquié, depois de Piauí e continuando, estudando, aí a fotografia surgiu definitivamente na minha vida. Havia o tio do Glauber Rocha, o Nestor Rocha, que era um fotógrafo acadêmico, belíssimo, profissional; com aquelas imagens clássicas tipo hollywoodiana, a fotografia de cinema; de artista de Hollywood, com aquela iluminação belíssima. Naquela época ele trabalhava com uma câmera 18 por 24, chapa de vidro, com aquele pano atrás, uma câmera enorme. Então eu comecei a aprender fotografia com ele e também com o Walter Lessa, que era um outro fotógrafo que trabalhava no jornal de Jequié, era um fotógrafo mais em um estilo jornalístico. Em Piauí também comecei a fotografar, e

logo depois eu fui para Salvador estudar, no Colégio da Bahia, e paralelamente, vendo *O Cruzeiro* – aliás, eu já fazia um curso de fotografia com o Zé Medeiros, um dos maiores nomes da fotografia do Brasil; eu considero um gênio, foi meu mestre, meu amigo, meu irmão e ele tinha um curso por correspondência n' *A Cigarra* que era uma revista semanal do *O Cruzeiro* também. Ali eu comecei a fazer esse curso por correspondência e naquela época *O Cruzeiro* publicou um ensaio fotográfico sobre as mães de todo mundo, foi uma matéria belíssima e aquela matéria mudou a minha cabeça me levou ao mundo da fotografia. E ali eu estagiei uma pequena temporada no *Diário de Notícias*, que fazia parte da cadeia dos Associados, que foi uma das maiores cadeias de jornalismo do país, dirigido por [Assis] Chateaubriand, que foi um gênio do jornalismo brasileiro. Em seguida eu morava lá em Piauí com um amigo meu, o Manoel Pinto, Mapim, era dentista e se tornou um compositor conhecido na Bahia. Depois ele veio para Salvador, também fui para Salvador; nós fomos morar em uma república na Av. Sete e o Manoel Pinto me incentivava que a fotografia, o jornalismo seria no Rio de Janeiro, que era a cidade cultural do país; que a Bahia não tinha campo, “o que eu ia ficar fazendo na Bahia fotografando?” e eu: “Pinto, eu sou apenas um aprendiz, tô começando, estudando. Tá maluco, o que eu vou fazer no Rio?” – eu tinha medo do Rio de Janeiro. Ele me diz: “Eu tenho um amigo diretor dos Associados no Rio” – que era *O Jornal*, *Diário da Noite*, *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *a Tupi*, *TV tupi*, fazia parte da cadeia dos Associados do Chateaubriand. “Você vai pro Rio que eu vou fazer essa carta. O meu amigo, meu irmão é diretor dos Associados lá no Rio e acho que você vai ter chance”. Aí eu vim pro Rio de Janeiro. Peguei um avião do Loyde aéreo, cheguei no Rio com essa carta para o diretor dos associados e apresentei para ele e ele me recebeu muito bem: “Pô! O Mapim é meu irmão! Mais um baiano aqui. Mais um irmão aqui! Você será bem tratado, bem protegido aqui”. Aí me apresentou ao chefe da fotografia que era um filho de italiano, que era uma figuraça. Era o *O Jornal* e o *Diário da Noite* – que ficava no terceiro andar e o *O Jornal* no quarto andar, na Rua Sacadura Cabral, perto da Praça Mauá. O *Diário da Noite* era vespertino e o *O Jornal* matutino. Realmente o *Diário da Noite* saía às duas da tarde – no tempo do bom jornaleiro, que se fazia um jornal mais romântico, um jornalismo mais criativo, enfim. Aí o diretor me recebeu muito bem: “Ah, você é amigo, é baiano. Fulano é meu amigo, meu irmão. Você vai ser muito bem tratado, muito bem recebido” e me apresentou ao diretor geral dos Associados, que era um manda chuva na época; era uma figura temida – que naquela época tinha um respeito, não havia essa coisa desse entrosamento e amizade, como é hoje. O liberalismo que você chega na redação, brinca com o seu diretor, manda ele tomar banho – você respeita na hora da verdade – mas no cotidiano é a maior intimidade. Naquela época não. Era o diretor

geral, o chefe ficava no aquário e você era: "Doutor, bom dia, com licença" era uma coisa temida, mas era muito bom. Era formidável, maravilhoso. E ele disse: "Olha, é bom porque vai se aposentar um profissional da antiga" – naquela época, a última página de *O Jornal* era dedicada a casamentos. Ele me chamou: "Baiano, você vai ser o santo casamenteiro. Você vai ter um carro, uma lista das igrejas e você vai sair correndo as igrejas e procurando. Olha eu queria dizer pra você seguinte: pode ser pobre, rico, não importa. Eu só não quero preto"; "Sim senhor, Dr.". Aí ele me deu a lista das igrejas e um carro – que eu me lembro até hoje, era um GMC, uma caminhonete americana; verde, até isso eu lembro. E no dia seguinte eu parti atrás dos casamentos, com a lista das igrejas, ligando, não achei casamento esse dia, no final desse dia consegui um casamento na igreja da gávea. Chegando lá, eu estava com uma Rolleiflex – o filme era 120, formato 6x6 – e quando eu chego na igreja era uma alemã, "loiraça", casando com um mulato, o cabelo encaracolado – naquela época era bem enrolado; *Black Power* – e eu "E agora, o que eu vou fazer aqui? O homem disse que não quer preto. Não vou perder a viagem" – aí eu cliquei e voltei para a redação. Naquela época a gente tinha um laboratório belíssimo e naquela época os bons laboratoristas tinham o papel do *photoshop* hoje. A cópia e a ampliação era trabalhada no laboratório. Você usava meia de mulher para tirar as rugas. Era uma coisa maravilhosa que se fazia naquela época em um laboratório manual, artesanal e analógico, como se dizia. E o Villar disse: "Olha, Evandro, não tem problema, vai ficar branco". Aí ele revelou o filme, selecionamos as fotos, eu fui para a máquina de escrever e bati: "Casou-se ontem na igreja da gávea fulano com dona fulana de tal." era quatro linha ou seis – você escrevia o tamanho do texto que você imaginava. Pus lá na mesa do poderoso chefão com a cópia 18x24 Kodak e fui lá para a minha sala lá atrás. E pensando se ele ia descobrir. Fiquei lá sentado. "Baiano, não vai embora não?"; "Não, vou agora não" – preocupado, querendo ver o resultado. O cara ficou branco na realidade. Quando é 20h15 ele ligou para o Ângelo: "Ângelo, vem aqui na minha sala! Eu não falei que queria preto?"; "Cadê o preto?"; "Quer me enganar? Até você? Olha o cabelo!" – porque o cara ficou branco, mas o cabelo era o mesmo, não teve como mudar. "Manda esse baiano embora! É burro esse baiano! Manda embora porque é muito burro!". Aí o Ângelo: "Fulano! O cara é aprendiz, ele está aprendendo. É amigo de fulano, estamos dando estágio, ele veio da Bahia. Paciência, foto é assim mesmo"; "É burro, manda embora!". Aí voltamos para a nossa sala e ele falou: "Calma, é fogo de palha! Eu vou amansar a fera. Vai embora, fica na sua casa. Daqui a duas semanas você volta que eu amanso a fera. Eu conheço, é fogo de palha". Dá duas semanas depois, era o carnaval. Ele me chamou: "Olha baiano, volta aqui que amanhã é o carnaval e eu vou te dar uma missão". Era o baile do

municipal, que era belíssimo. O importante, além do baile em si, eram as fantasias, a grandiosidade... Era o Evandro de Castro Lima, Clóvis Bornay, uma coisa espetacular. Aluguei um smoking, porque você não podia chegar no baile com roupa normal. Quando eu cheguei lá era um espetáculo. Então fiquei embasbacado, foca é uma desgraça. O Baile começava as 22h e 1h era o desfile de fantasia que era no primeiro andar. Arriava a passarela – existe uma passarela móvel lá – e o locutor famoso – ele era famoso, não lembro o nome dele, tinha um vozeirão maravilhoso – e anunciava os grandes nomes . Mas pra você ter uma idéia de como era importante o baile do municipal: quando o desfile começava tinha uma passarela no segundo andar que saía na janela do municipal e eles chegavam fora da janela, naquela passarela protegida para a galera do sereno aplaudir. Aí começou o desfile e eu lá em baixo no baile fotografando. Você tinha que subir e eu não acertei chegar, novamente quebrei a cara e não conseguia chegar lá em cima. Fiz a foto de baixo, mas não fazia sentido. Essa foto eu mostro até hoje, é muito engraçada. Aí voltei no dia seguinte “E agora? Vai ser uma loucura”. Cheguei lá: “Ângelo, novamente quebrei a cara”; “Pô baiano! Foca é uma desgraça, não é possível. Vamos no *O Cruzeiro* pegar as fotos, mas não fala pra fulano. Vamos lá pegar as fotos e cala a boca. Quem está roubado agora sou eu.” Aí fomos lá, pegamos as fotos do *O Cruzeiro* do desfile – tinha do baile também, mas o mais importante era o desfile. Pegamos as fotos no *cruzeiro* e foi publicado: “Não fala nada pro diretor!”. No dia seguinte era escola de samba e você vai ter que trabalhar direito, senão quem vai te mandar embora sou eu. Era na Av. Rio Branco, uma coisa maravilhosa. Não havia vedetes. As grandes estrelas das escolas de samba daquela época eram as famosas personagens da comunidade: A Gigi do Salgueiro, a Paula do Salgueiro, uma coisa maravilhosa. Até a semana, para surpresa minha, estava passando na televisão de madrugada e eu parei para ver o filme Orfeu Negro e eu fiquei empolgado. Porque eles filmaram no carnaval da Rio Branco. Era um desfile ingênuo. Reconheci uma porção daquelas mulatas que na época eu tinha fotografado. Até vou alugar esse filme de novo, que foi restaurado e eu quero rever esse filme com mais tempo para relembrar mais um pouco daquela época. Era uma coisa da maior ingenuidade, aquelas passistas... Não havia essa loucura de hoje, tudo grandioso, carnavalesco, essa coisa mais para turista. Mas foi uma época maravilhosa.

**Quais eram as limitações para fotografar na época? Fazer o carnaval na rua...**

Não tinha limitações. Não existia essa coisa de hoje, que você não entra mais na passarela do samba. Você tem que fotografar de um determinado local, porque a

coisa é uma loucura. É tudo corrido, seguranças. Porque hoje o carnaval é para turistas; é dinheiro; é grana. A passarela do samba hoje é uma coisa turística, para vender as imagens, é visual. Você não pode ficar dentro, interagir com os personagens. Porque antes você deitava no chão, fotografava de baixo, você fazia uma coisa mais elaborada, plasticamente mais bonita. Hoje você faz na correria, na loucura. É claro que é luxo; o visual é mais bonito, mais colorido, mas aquela coisa daí ingenuidade, da beleza plástica, deixou muito a desejar porque a coisa é muito corrida. Mas eu acho que carnaval sempre é carnaval. Tem imagens lindas, plasticamente é muito bonito, bem colorido e a gente continua fotografando e acho que vale a pena. É importante. Eu venho fotografando carnaval desde essa época. Claro que hoje não com tanta intensidade. Vou lá fazer uma coisa mais elaborada, fazer uma coisa mais para mim, mais pensada. Mas acho que o carnaval é um espetáculo belíssimo para o Brasil.

**No seu início no *Diário da Noite*, que equipamento você usava?**

Eu já usei uma Speed Graphic, que é um equipamento grande que era muito usado pela imprensa americana na década de 40 e 50. Uma Speed Graphic 4x5. Eu usei pouco essa câmera, usava mais Rolleiflex e Leica – que eu tenho até hoje as minhas Leica M2, M3, etc. Mas o mais engraçado na Speed Graphic, eu me lembro que houve um desastre grandioso na Central do Brasil em Paciência, onde morreram cento e tantas ficou conhecido como Desastre de Paciência e naquela época a reportagem de polícia tinha a maior importância. Os grandes repórteres da época eram repórteres de polícia, que teve grandes nomes no jornalismo policial brasileiro, como Nestor Moreira. E hoje a polícia é segundo plano, terceiro plano, ninguém dá muita importância para a reportagem de polícia. Mas naquela época começava pela reportagem policial. Todo mundo que chegava nas redações começava pela editoria de polícia. Depois que você chegava a Política, Brasil, Segundo Caderno, mas todo mundo tinha que começar na reportagem policial. E você virava a noite toda, os plantões. Eu me lembro que a gente tinha um jipe na época e a gente ia para Copacabana, para as delegacias, fazer plantão de noite e era uma coisa mais engraçada porque era o encontro e repórteres de polícia. Você ia para os bares beber, bater papo e a nossa pauta era produzida nos bares de Copacabana, nos inferninhos de lá. Voltando a história da Speed Graphic e lá nesse desastre de Paciência, a reportagem policial, como eu falei, tinha a maior importância e era o destaque dos jornais. Toda reportagem tinha que ter o boneco, que era o retrato do personagem que era o morto, o bandido ou o assassino. E você tinha que reproduzir o boneco. Era uma briga. Você tinha que ter o boneco da situação da figura importante do fato. E era uma briga dos repórteres, dos

fotojornalistas porque o Última Hora era um jornal mais quente no sentido policial na época, a luta democrática e você tinha que disputar e tinha que roubar o boneco. Você chegava na delegacia e roubava a carteira de documento do sujeito ou reproduzia. Era uma bronca. Quem levasse ganhava, era uma disputa violenta. Naquela época da Speed Graphic, que tinha 4x5 e 6x9. Eu usava a menor. Aí você colocava o retrato do personagem no capô do carro e colocava a máquina no capô do carro. Como o flash não alcançava porque era alto, ele batia e não iluminava. Então você tinha que colocar a câmera no capo do carro, abrir no 'B' para dar um tempo longo e iluminar a foto com a lanterna de mão. Era um coisa interessante. Hoje, às vezes, eu fico perguntando à turma nova sobre analógico, ninguém sabe. Ninguém sabe o que é *flan*, muito menos o que era Speed Graphic e a Rolleiflex. Então depois a gente usou Rolleiflex e Leica, que eu usava muito e ela é atual até hoje. A Leica faz M2, M3, M4, etc. Mas o design dela é igual, não muda nada. Tanto que você pode colocar a lente de uma para outra. É uma câmera de uma concepção maravilhosa, uma resistência incrível. As objetivas são cristais puros. Inclusive mais tarde vou falar de 78, do livro e aquela foto foi tirada com essa câmera e com essa lente, então a qualidade excepcional. Então era o tempo de bonde; eu morava em Copacabana, a gente ia de lá até a Praça Mauá de bonde. Era uma coisa romântica, maravilhosa. Tinha um repórter do O Cruzeiro, o Ubiratan de Lemos, um dos mais brilhantes repórteres brasileiros; e a gente conviveu com aquela gente toda, o Zé Medeiros; Luciano Carneiro, outro grande nome do jornalismo brasileiro que morreu em um desastre de avião de Brasília para o Rio de Janeiro, acho que em 58 ou 59. Luis Carlos Barreto, que hoje é um conhecido diretor e produtor. Então a gente vivia uma época belíssima, do bom jornalismo, do jornalismo romântico. E o Ubiratan de Lemos era muito engraçado. Era amazonense, meio gordinho, usava umas roupas de um tecido quadrado, parecia um americano. Ele tinha esse tipo meio estrangeiro e a gente brincava muito com ele. Às vezes ele dormia na redação mesmo, quando a gente saía para a Praça Mauá para beber, bater papo. Era incrível isso. Ele dormia e roncava e a gente quebrava ovo e jogava na roupa dele. De manhã ele saía todo sujo e ficava uma fera, queria brigar, mas a gente se divertia muito. E eu acho que na realidade a gente viveu uma boa época. Acho que a gente vive até hoje, minha vida é pautada em cima de alegria, de coisas importantes, coisas boas. Tem coisas ruins, mas a gente super isso. Nesse tipo de cobertura eu acho que... Eu me lembro ainda no *Diário da Noite* a primeira vez que veio uma delegação russa ao Brasil – era proibido, mas foi permitido. Eu não lembro bem se foi uma feira, ou o que foi, em um navio e a gente ficou ali, uma loucura, atrás desses russos para fotografar. O *Diário da Noite* saía duas horas e havia no *Diário da Noite* um belo diretor de redação, o chefe de reportagens, era

o Calazans Fernandes; uma figura louca, maravilhosa. Eu me lembro que nesse dia dos russos a gente chegou uma meia da tarde e ele ficava na janela: "Sobe que o jornal vai fechar! Estamos esperando vocês aqui!", a gente chegava correndo, saltava do jipe, subia os três andares e o filme era revelado correndo, a gráfica que estava esperando aquela foto para a primeira pagina. Uma época de loucura, de um bom jornalismo. Também houve nessa época no *Diário da Noite* o julgamento da Aida Cury e aquilo a gente viveu. Era uma loucura no tribunal do júri. No dia do julgamento o juiz proibiu a entrada de fotógrafos e eu entrei com a Leica escondida dentro da camisa. Ela era boa para isso, é uma pequena câmera, tem uma luminosidade espetacular, não faz barulho. O disparo dela permite você disparar em qualquer situação e você não escuta. E não era permitido. Todo mundo era revistado, mas a Leica era tão pequena, colocada dentro da camisa, no julgamento fiz uma foto e duas da tarde – o jornal atrasou a edição, começava acho que uma e meia da tarde, não lembro bem e o jornal esperou para as três horas a edição e eu cheguei lá com uma foto da Aida Cury, foi primeira página. Era proibido fotografar e eu lá de cima, encostei com a barriga no parapeito e cliquei, saí correndo. Foi um ou dois fotogramas. Mas acho que a gente vivia uma época mais divertida, mais romântica e foi importante essa minha passagem pelo *Diário da Noite* e até que foi para lá o Alberto Dines, um grande diretor de redação, um dos maiores nomes do jornalismo brasileiro e ele veio para o *Jornal do Brasil*, que o jornal já tinha feito a reforma. Foi transformado em um dois maiores jornais do país, onde o jornalismo era criativo – o *Jornal do Brasil* foi a escola do jornalismo brasileiro na década de 60. Acho que tivemos ali grandes nomes do jornalismo brasileiro: Otto Lara Resende, Antônio Calado. O jornal era comandado por Alberto Dines e Ricardo Lemos, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Drummond de Andrade. E a fotografia teve grandes nomes, como Alberto Ferreira e eu fui convidado para ir ao *Jornal do Brasil*, mas o jornal era tão importante, era o sonho de todo jornalista naquela época, ainda é hoje, todo mundo quer trabalhar lá porque é um jornal que você se sente bem trabalhando, uma coisa espetacular. Naquela época então era incrível. E eu achava que não estava preparado para trabalhar no *Jornal do Brasil*, porque lá você só tinha vedete. Antes era *O Cruzeiro*. Os fotógrafos do *O Cruzeiro* tinham segurança. Chegava no carnaval, nas grandes coberturas de Miss Brasil e tinha segurança que protegia os fotógrafos, era intocáveis. E aí o *O Cruzeiro* acabou e o *Jornal do Brasil* assumiu esse posto de um dos maiores jornais do Brasil. "Deixa de medo cara" e eu sai do *Diário da Noite* e fui fazer, eu diria até como um estágio no *Diário de Notícias* e no *Mundo Ilustrado*, que era uma revista semanal e dinâmica como *O Cruzeiro* e fiquei lá acho que dez meses, até achar que eu estava preparado, aí tomei coragem e fui para o *Jornal do Brasil* no final 72. Antes eu tinha

feito a cobertura da Copa do Mundo no Chile, que foi um momento importante na história do jornalismo e do futebol brasileiro. Ter vivido; convivido; ter fotografado Pelé e Garrincha, que para mim são dois grandes do futebol brasileiro, dois astros; acho que o resto para mim é o resto. Não tem como comparar o Pelé e o Garrincha, com essa turma hoje, esse vedetismo do dinheiro, da mídia. Naquela época não havia essa mídia; não havia esse dinheiro; não havia essa loucura. Os caras faziam porque gostavam de fazer e porque sabiam fazer. Então eles realmente jogavam futebol. Didi, Nilton Santos, Vavá, tantos outros. Mas eu acho que o Garrincha e o Pelé realmente, foi uma honra, uma glória ter convivido com ele; trabalhado com ele; porque o Pelé é uma pessoa incrível; eu adoro o Pelé, sou amigo dele. Nunca te disse não. O Pelé era uma dama e eu vejo essas vedetes hoje, você quer fazer uma foto deles, às vezes estão recebendo um prêmio, você vai fotografar e ele vira as costas, estão pouco ligando, são todos vedetes. Vive hoje da mídia, do salário, etc. Mas acho que foi importante, tenho grandes lembranças dessa cobertura do Chile, foi um momento incrível do futebol brasileiro. Eu me lembro até de uma cena do Garrincha, jogando um jogo com a Inglaterra, driblando seis ingleses e um cachorrinho preto entrou no estádio nacional. Foi muito engraçada essa cena, foi divertida e todos os jornais publicaram essa foto no dia seguinte. O mais engraçado disso aí é que não havia essa facilidade da digital, da eletrônica. Nós íamos para o aeroporto levar o material e no dia seguinte é que o filme era passado aqui no Brasil. E os jornais também não existia essa facilidade. Depois a coisa melhorou bastante, você tinha que transportar um laboratório. Você ia para banheiro de hotel. Você sujava o banheiro. Eu me lembro que em 86 eu fui expulso de Budapeste de um hotel cinco estrelas, porque você fazia uma sujeira incrível. Montava o laboratório com uma prensa, fuso horário, às vezes ficava o editor de esporte: "Manda a foto! Está atrasado! Pelo amor de deus!", você revelava o filme, pegava um papel; porque não tinha tempo para elaborar uma boa cópia; para pensar na iluminação; no tempo e fazia de qualquer maneira e jogava a cópia da ampliação na parede do banheiro. Aquilo grudava no azulejo, para sair só raspando. Era uma loucura! A sujeira do fixador, do revelador. Se caísse na roupa ficava tudo preto, não solta mais. Eu lembro que nesse dia uma prensa, correndo e acho que era o Vicente Sena: "Manda a copia pelo amor de deus! Está atrasado!", e eu correndo, sujando tudo – acho que foi um jogo do Brasil com a Alemanha – e aí eu, na prensa, tomei um banho, tava cansado e fui dormir, deixei o banheiro sujo. No dia seguinte: "Pelo amor de deus! Eu não limpei o banheiro!". Aí as copias grudaram. Tudo sujo. Chegou a governanta: "O senhor é um imundo!". Chamou o gerente do hotel, fui chamado de imundo, de porco, de húngaro, que eu não sei o que diabo era aquilo. Fui expulso do hotel. Tive dois minutos para largar o hotel. E



eu estava com o João Saldanha e ele: "Você só faz confusão! Olha aí!", eu digo: "Você também é outro!", porque a gente brigava muito, a gente viajava muito junto e ele era muito engraçado. Vou contar uma história do João Saldanha muito engraçada. Nós estávamos em um hotel, no Intercontinental, antes de ser expulso do hotel e ele gostava de falar muito. Ele era muito engraçado. Ele arranjava nota, tinha uma conversa maravilhosa. Ele tinha mania de acordar cedo e me acordar: "Vamos acordar!"; "João, pra que tão cedo? O treino é de tarde!"; "Não, vamos acordar cedo" – e não deixava eu dormir mais, tinha que acordar. Nós íamos tomar café e lá você tinha que ficar na porta do restaurante do hotel, porque era lotado, e ficava esperando ser chamado. Aquela garçonne loirinha, bonitinha e ele: "Ah, essa pirralha tem que me respeitar! Eu sou João!"; eu digo: "João, tem que esperar!"; "Não vou esperar coisa nenhuma!". Aí ele entrou e eu digo que não vou entrar, ele me xingou lá. "Eu não vou entrar porque daqui a pouco vou ser chamado atenção". Ele entrou e eu fiquei olhando. Tinha um inglês todo bem vestido, um lorde e ele conseguiu sentar com o cara. "É meu amigo!". Amigo coisa nenhuma, tinha acabado de conhecer e coincidentemente o cara gostava de futebol e começamos a conversar. Aí vamos nos servir – era aquela mesa posta de sei lá, cinco metros, cheio de coisas; e o João gostava muito de ovos e eu também. Mas nessa mesa desse café de Budapeste tinha ovo de várias maneiras. Ovo cru, ovo cozido... O João misturou, acho que não olhou na hora e pegou um ovo cru, achando que era cozido. Voltamos para a mesa e ele conversava mais do que tomava café. Estava falando, pegou o ovo achando que estava cozido e jogou o ovo na mesa achando que era cozido. O ovo estourou e foi uma meleira! O inglês todo bem vestido, com uma 007 na mão, me sujou, melou o inglês de ovo, o cara ficou uma fera. Acabou com a amizade com o João ali. E você tinha que fazer o que? Você tinha que rir! Numa situação daquelas... E o negócio sobrou para mim! "Você ao invés de ficar do meu lado vai rir da minha desgraça!"; "Pô João! Você faz uma "M" dessas e quer que eu faça o que?". Aí brigamos, saímos do restaurante brigados; o inglês foi embora uma fera, largou o café da manhã. Aí fomos embora. Paramos, não falamos mais nisso. De noite, depois do jogo, tinha uma reunião com os jornalistas. A gente acabava de mandar o material, a transmissão dos textos e das fotos e nós marcávamos em um determinado em um restaurante. Porque a Hungria e a Europa, de um modo geral, fechavam onze da noite e o jogo acabava tarde e quando você acabava de trabalhar era meia-noite. Tinha um restaurante tal que a gente escolhia e pagava uma diferença que eles esperavam a gente. E havia esse encontro lá, uma troca de papos, de mentiras, de gargalhadas, coisas engraçadas e aí perguntavam: "O que aconteceu? Alguma história engraçada?"; e eu digo: "Eu tenho uma"; eu esqueci que o João Saldanha tinha ficado irritado e

contei a história. Quase apanhei. Ficamos sem nos falar três dias. “Você é minha miséria! Você vai lembrar isso agora!” e ficou uma fera. E o pessoal tocando fogo: “Não para não! Conta mais!” e ele uma fera, queria brigar comigo: “Eu não vou dormir mais com você no quarto!”, mas a gente ficava no quarto para fazer economia, para sobrar grana pra gente. “Então o problema é seu!”. O João era muito engraçado.

**Antes de voltarmos para o JB [Jornal do Brasil], fala um pouco qual foi a importância d’O Cruzeiro no fotojornalismo.**

*O Cruzeiro* foi uma das maiores revistas da América Latina, foi tudo no jornalismo brasileiro. Um jornalismo moderno, uma revista gráfica maravilhosa. Jean Manzon, Zé Medeiros, como eu já tinha dito antes; Luciano Carneiro, enfim. Para vocês terem idéia, a cobertura de Miss Brasil que foi uma coisa espetacular na época, *O Cruzeiro* mandava... Teve uma vez que foi eleita em Miami, acho que a Miss Universo, era uma brasileira, não lembro bem – e *O Cruzeiro* mandou o avião trazer o filme... A eleição era domingo e *O Cruzeiro* saía na segunda ou na terça. E eles mandaram trazer o filme, só isso, para pegar e *O Cruzeiro* esperando o fechamento. Então teve uma momentos importantes da cobertura do Xingu, dos índios. O Zé Medeiro desbravava os índios, as coberturas indígenas. Eu me lembro de uma índia que casou com o sertanista, que *O Cruzeiro* deu uma semana de casamento, levou o pessoal para a França. *O Cruzeiro* foi uma das maiores revistas. Eu comparava *O Cruzeiro* com *Life*, que foi uma das maiores revistas do mundo, que era americana, maravilhosa; *O Cruzeiro* acho que tinha essa coisa que podia competir com *Life*, que é claro, era americana, umas coisa mais... Mas *O Cruzeiro* foi uma revista maravilhosa. Grandes nomes do jornalismo também. O Amigo da Onça que era um chargista famoso, o Ziraldo, eu lembro que nós fomos para Brasília – eu lembro que eu cobria muito concurso Miss Brasil, quem fazia a cobertura era eu e nós fomos em 1959, foi eleita a primeira Miss Brasília, que foi a Marta Garcia. Em 59 a gente foi para lá cobrir e foi um avião especial levando toda a equipe de jornalistas d’*O Cruzeiro*, essa Marta Garcia, uma morena linda de olhos verdes. A gente ficava lá em Brasília, era um chão de terra batida; uma terra vermelha; todo mundo sujo porque voava terra chovendo. A gente ficava em um hotel que já foi destruído. Eu falei para vocês que os repórteres do *O Cruzeiro* tinham segurança especial, eram intocáveis. Nas grandes coberturas de carnaval, de miss, tinha um estúdio do *O Cruzeiro* para fotografar as Misses e as vedetes do carnaval e tinha segurança ali, você não chegava perto dos fotógrafos do *O Cruzeiro*, era tudo cercado, como faz a *TV Globo* hoje. Era um local especial, reservado e eles eram intocáveis. Eram figuras incríveis e aquilo você admirava:

"Nossa, repórter do *O Cruzeiro!* Que coisa maravilhosa!". E assim com a decadência e a morte do *O Cruzeiro*, o *Jornal do Brasil* assumiu esse papel na sua reforma de 59. Porque era uma coisa incrível. Eu frettei avião. Eu me lembro que na cobertura daquele massacre da Guiana, daquele pastor fanático, o Jim Jones, eu estava em Copacabana e mandaram eu voltar correndo para o jornal. Pegamos um avião de carreira até Belém, de lá fretamos um avião Bandeirantes. Quatro horas de vôo até a Guiana. Eram seis pessoas: eu, do *Jornal do Brasil*, o correspondente do *New York Times* aqui, do *NewsWeek*, *TV Manchete* e a *TV Globo*. E você fretava avião, era uma coisa. O primeiro homem à lua: "Vamos para a menor cidade da Paraíba, cidade mais pobre, para saber o que as pessoas acham do homem na Lua" e foi muito engraçado: "Isso é coisa de Deus! Eles estão inventando! Quem vai na lua é Deus!" e foi uma matéria espetacular. Então a gente criava essas coisas. "Onde o Rio é mais carioca?", você saía pelo rio fotografando, fazendo fotos inusitadas e o Caderno B tinha uma coisa dedicada "Onde o Rio é mais carioca?". Acho que a gente fez muita coisa importante, o *Jornal do Brasil* foi um dos grandes jornais desse país e continua um título importante ainda no Brasil. Foi tanta coisa que a gente fez. A gente tinha nomes importantes naquela época.

### **Você cobriu a construção da Brasília?**

Alguma parte e a posse de Brasília. Acho que Juscelino Kubistchek foi uma pessoa importante, um presidente importante, um homem que modernizou o Brasil. Na saída do Juscelino de Brasília, em um carro aberto, estava chovendo e a gente foi andando do palácio até o aeroporto; acompanhando o povo e a gente, repórteres e fotógrafos acompanhando Juscelino. Foi uma coisa gloriosa. Pela primeira vez se fotografou o Juscelino sentado nas escadarias do Palácio Laranjeiras. Era uma pessoa incrível, um homem boníssimo. E ele queria que eu viesse com ele para o Palácio do Catete de carro e eu: "Presidente, o fotógrafo não pode ir aí, tem que fotografar. Tenho que ir ali acompanhando e a pé". Aí ele diz: "O que você quer?"; "Sei lá. O senhor sente aí para fazer uma foto" – eu tenho essa foto até hoje, ele sentado nas escadarias do palácio. Outra coisa engraçada do Juscelino – um cara impressionante, até hoje você não tem mais esse tipo de coisa. Até hoje você tem, o governo Lula [Luiz Inácio Lula da Silva] é liberal, mas você passou muito tempo sem fazer isso. Eu me lembro que um dia eu cheguei no Palácio do Catete e ele estava condecorando o embaixador da Suécia e naquela época condecoração colocava no peito do cidadão. Eu acho que cheguei uma hora tanto atrasado, quando ele me avistou, eu olhei pra ele e ele: "Já sei que você chegou agora" – e ficou rindo – "e já sei que vai querer que eu condecure o embaixador de novo", eu fiz aquela cara de sim e ele chamou o embaixador e tacou o negócio no peito dele

para fotografar para mim. Era um cara que nunca te dizia não. Eu adorava viajar com o Juscelino. Como o Jango [João Goulart] também, uma pessoa maravilhosa, simples. O que você hoje passou esse tempo todo de ditadura, você nos currais, os chamados currais. E a coisa hoje claro que com o Lula – eu viajei muito com o Lula – você tem essa intimidade toda, ele tem outra cabeça, é uma pessoa liberal e você consegue fazer outras coisas de proximidade e intimidade jornalística.

**O Juscelino tinha aquela coisa também de receber muitas visitas. Recebeu estrelas internacionais como a Marlene Dietrich, a Kim Novak.... Ele chamava a imprensa para fotografar?**

Não. Você não tinha mais tempo de dizer: dois minutos. Você interagia, ficava assistindo. A não ser quando era uma reunião fechada de chefes de estado ou ministros. Então era mais demorado, os caras estão trabalhando e de um modo geral a gente atrapalha um pouco. Mas eu me lembro que eu tenho uma foto da Kim Novak... Ele sem os sapatos e a Kim Novak acho que também tirou o sapato. Mas o Juscelino era uma pessoa incrível, voltando a dizer. E você tinha essa liberdade lá no velho Itamaraty lá na Marechal Floriano, que era um palácio lindo, na época das grandes festas, os grandes banquetes. Era uma coisa até romântica, grandiosa, linda; que hoje não tem mais isso, é uma coisa mais formal, mais arrumado. Claro que era uma festa bonita, parecia que tava no tempo de Reis, Rainhas, eram tempos gloriosos, bonito. Mas acho que a coisa mudou muito, o mundo mudou, claro que o Brasil mudou também; nós mudamos, o jornalismo mudou. Os tempos hoje são outros, mas as coisas mudaram também.

**Quando você chega ao JB, já tinha aquela organização de editorias, inclusive editoria de fotografia? Como era a organização da redação, você se lembra?**

Mais ou menos. Não era uma coisa tão específica como é hoje. Existia a Fotografia, o Esporte, Polícia, Política e o Caderno B, era separado mais ou menos assim. O copidesque, que não tem mais hoje. Tinha equipe de revisores e o Nelson Pereira dos Santos era do Caderno B. A Marina Colasanti era do Caderno B e era disputada porque tinha umas pernas bonitas e todo mundo disputada a cadeira em frente a mesa Marina, para olhar para as pernas dela. Acho que não era como hoje: Política, Economia, Cidade, Internacional; eram poucas divisões e também tinha poucas mulheres. Nessa época, década de 1970, existia uma ou duas mulheres apenas. E na fotografia não tinha ninguém. Depois que surgiu a filha de um diretor de teatro que eu não lembro o nome e depois veio a Cintia Brito. E mulher também não entrava no Maracanã. Foi uma loucura, uma via tremenda e ela teve que sair,

coitada. Saiu chorando, porque realmente, pela primeira vez, foi uma loucura essa reação do público. Porque uma mulher jornalista no Maracanã. E juiz só agora que estamos tendo, juiz e bandeirinha. Hoje você tem dezenas de repórter de rádio, radialista, repórter desportivo, fotografia, texto, enfim. Mas naquela época não existia, então a primeira mulher que entrou no Maracanã foi uma reação incrível. Mas depois todo mundo acostumou e hoje as mulheres estão dominando a imprensa brasileira.

**Entre o grupo de fotógrafos do JB, cada um cobria uma editoria específica?**

Não, de um modo geral hoje os jornais não têm editoria específica. Todo mundo cobre tudo. Eu já fiz muita moda, viajei para Europa, Paris, cobri prêt-à-porter e eu gostava muito de moda, mas hoje eu não gosto não, já deixei de cobrir moda. Aliás hoje eu fotografo pouco, mais coisas específicas, projetos. Mas todo mundo fazia tudo. E acho que era bom porque você aprendia mais, senão fica muito bitolado. Por exemplo, esporte. Eu me lembro que tinha um fotógrafo aqui no Rio de Janeiro amigo meu que ele é um belíssimo fotógrafo de moda e um dia ele me disse: "Pô, Evandro, eu quero ir na Formula 1, eu gostaria de fotografar"; "Olha, Formula 1 é uma coisa complicada de fotografar"; "Mas você me leva, pelo amor de Deus! Quero ir contigo". Um dia, ele foi comigo e eu me lembro que eu falei: "Depois eu quero ver seu material". Quando ele revelou o filme não tinha nenhuma foto. "Não consigo! Quando eu clico o carro já passou!". Esporte é uma coisa que nem todo mundo... Futebol, de um modo geral, é impressionante. Tanto que no *Jornal do Brasil* hoje eu mando toda a garotada que começa para o Maracanã, eu sugiro que eles tem que fotografar esporte porque é um outro olhar, é diferente, uma coisa mais dinâmica. Então às vezes a bola passa e você não fotografa. Tem que treinar muito, tem que ter um olhar especial; é diferente de você fazer um outro tipo de cobertura, um outro tipo de imagem. Então é importante que você faça tudo, que você cubra tudo, tenha uma visão geral dos fatos de política... É importante que você saiba quem você vai entrevistar, quem você vai fotografar. Que leia os jornais, tanto o cara que vai escrever quanto o cara que vai fotografar, pra você saber a quem você está entrevistando; o que ele fez; qual o ponto importante dele; o que ele fez no Brasil e no mundo. Eu acho sempre importante que você leia os jornais e que acompanhe. Para saber e não dar mancada; para não chamar Jesus com 'G', então acho que isso é importante e já aconteceu. Me lembro que no carnaval, um repórter de uma televisão chamou – é um absurdo isso – o deputado de prefeito ou vice-versa. Fio uma mancada no ar danada. É uma coisa imperdoável isso. Vai que o entrevistador não sabe com quem está falando ou a quem vai entrevistar. É um absurdo.

**Quando acontece o golpe de 1964, você já está no Jornal do Brasil. Conta como você viveu a noite do golpe, as fotos que você tirou...**

Eu acho que vivi intensamente aqueles momentos terríveis que o Brasil viveu e eu acho que foi importante. E a fotografia tem um papel fundamental na época da revolução, porque os repórteres eram literalmente censurados. Os censores chegavam nas redações destruindo, manipulando e a fotografia, em alguns momentos, na maioria das vezes, conseguia superar isso porque a gente criava uma imagem manipulada – não no computador, no sentido de que você usava câmera 35mm e você fazia um contato impresso para ser escolhido o material; e você fazia um contato escuro. Como eles não sabiam fazer uma leitura visual das imagens, porque eles olhavam e não enxergavam bem, queriam saber o que era aquilo. Quando você conseguia superar isso ou não apanhava na rua e não era tomado o seu material você manipulava as imagens nesse sentido de burlar. E aí, no dia seguinte, quando saía as imagens que não agradava, às vezes os caras não gostavam daquela imagem que foi publicada e aí coisa mudava de sentido; você era obrigado a fazer um passeio forçado, 'nego' apanhava, ia preso, etc. Mas eu acho que foi um momento importante. Acho que a fotografia teve esse papel importante na época da revolução. No dia da chamada revolução, o Forte de Copacabana foi tomado – segundo a história – pelo coronel Montanha com um tapa no segurança, é uma coisa folclórica, mas isso está na história. Eu fui o primeiro a chegar no Forte de Copacabana, O Alberto Dines me ligou. E tinha um amigo meu, capitão Lenon e nós jogávamos voleibol na praia, no Posto 6. E tinha um amigo nosso também, o Chalita, que era filho de um comerciante no Saara. E ele era vagabundo – no bom sentido, filho de papai, rico, não fazia coisa nenhuma – e era amigo da nossa turma do Posto 6. Nesse dia, coincidentemente, eu saí de casa e eu morava na Julio de Castilhos e encontrei com o Lenon – ele morava na Rainha Elizabeth, não lembro bem – e o Chalita estava na praia também, de manhã cedo, correndo. Eu disse: “Lenon, estou indo pro Forte de Copacabana, como eu faço?”; “Vem comigo e esconde a máquina. Mas não fala que está comigo. Se você for barrado ou preso eu não tenho nada com isso” e nós entramos no Forte de Copacabana e fiz aquela foto que simbolizou a tomada do forte, que ficou intitulada como “A tomada do forte”. Aí chegou o Castelo Branco, com toda seu estado maior. Coincidentemente entrei com o Lenon e os caras acharam que eu era amigo dele ou militar, não estava fardado. E o sentinela bateu continência e eu também respondi, com a Leica escondida por de baixo da camisa. Ele foi se vestir: “Fica aí, vai lá para a Sala do Comando que eu já volto. Mas se for descoberto não fala no meu nome”. Aí ficamos batendo papo e chegou Castelo Branco e eu metendo a fotografar e eles

achavam que eu era fotógrafo do Forte. E o Chalita tinha entrado também. Ele pegou um pedaço de papel e ficou escrevendo. Aí o Castelo Branco discursou, eu fotografei. Foi muito engraçado porque quando eu vi que estava o material pronto: "Vamos embora antes que alguém descubra". Aí ele fazia a pose achando que eu era o fotógrafo do forte e eu clicava e: "Mais uma pose!". Quando eu vi que a coisa já estava boa e que podia ser descoberto, me mandei com meu amigo. Cheguei no jornal e foi a foto da primeira página. O Dines ficou eufórico, foto de página inteira, maravilhosa, com aquela foto contra luz que simbolizou a tomada do Forte de Copacabana. Depois viemos para a Cinelândia, uma loucura, um corre-corre, os soldados armados, o povo correndo. O mais engraçado é que naquela época você fotografava com câmera na mão. Você não tinha tempo de focar ou de criar. Era pauleira, então você fotografava tudo com câmera na mão, na correria. Com a morte do Edson Luiz a coisa piorou muito. A situação no Brasil, até então havia a revolução, havia as apreensões, as prisões, a censura, mas um pouco mais moderada. A partir do movimento estudantil de 68, com a morte de Edson Luiz a coisa mudou de contexto. Ele foi morto pela polícia em um calabouço. Depois vem a missa para o Edson Luz que foi uma loucura, um massacre total. A Candelária foi destruída, as pessoas que estavam na candelária, a Rio Branco, era uma guerra. Realmente se tornou palco de uma guerra inexplicável. A Sete de Setembro; os estudantes com barricada; paravam sempre em frente ao *Jornal do Brasil*, que se tornou referência para os estudantes. Eu tenho umas fotografias que mostra o jornal parado, fechado e os estudantes com bola de gude; a cavalaria. Eu me lembro nesse dia da missa do Edson Luiz, um fotógrafo do *Jornal do Brasil*, Alberto Jacó que foi totalmente arrebetado. Quebraram sete costelas do pobre do Jacó. Nós estávamos num edifício e a polícia nos tirou dali. Foi um massacre total. A cidade virou um palco de guerra, gás lacrimogêneo, gente morta, gente ferida – eu tenho aquela foto do estudante de medicina morto na Cinelândia que bateu a cabeça no meio fio do Teatro Municipal e ficou ali estendido. A coisa começou na México com a Santa Luzia, passando pela embaixada americana foram baleadas algumas pessoas ali – eu tenho até a foto de uma estudante baleada, uma menina linda. Depois os seguranças da embaixada americana começaram a atirar na gente; a gente se escondendo atrás das colunas e eles atirando, tomaram o equipamento do fotógrafo do *Correio da Manhã*. Uma loucura. Porque tinha vezes que você fotografava com câmera na mão e correndo. Você não tinha tempo de parar e fotografar. Era pauleira, era guerra, então você fotografava com grande angular, imaginava o foco, não tinha tempo de calcular, criar luz, nós não usávamos fotômetro na época – era proibido, o nosso editor não deixava – então era uma loucura. Você saía fotografando, correndo, os caras partindo para cima de mim;

pernas pra que te quero, eu corria muito, era muito veloz, corria igual a uma águia; eu era difícil de ser pego, acho que uma vez ou outra me pegavam, me davam umas coronhadas, mas me pegar mesmo, pra me arrebentar, felizmente nunca me aconteceu isso porque eu corria muito. Mas acho que nesse dia o jornal foi fechado a bala literalmente. Arriou as portas porque era tiroteio literalmente em cima do *Jornal do Brasil*, mas eu acho que a gente conseguiu superar tudo isso e felizmente a coisa mudou muito, mas acho que o jornal teve aquele momento importante na história, a fotografia do Brasil e eu pessoalmente tive a sorte de fazer uma grande cobertura e acho que hoje tem um material que está contando um pouco da história daquele momento. Eu acabei de fazer um livro agora, especificamente sobre a passeata dos 100 mil em 68 que foi um dia importante para a história do Brasil; para o Rio de Janeiro; para os estudantes; para a história do povo brasileiro; para a minha história. Acho que vivi momentos importantes. Naquele dia especificamente na passeata dos 100 mil, que foi uma das coisas mais bonitas que eu já vi e fotografei. Uma quantidade de gente impressionante. O Vladimir Palmeira foi um dos maiores líderes estudantis do Brasil. Não havia microfone; não havia carro de som; o cara falava no gogó. E ele dominava as massas. Ele tinha um dom – tinha não, ele tem ainda porque ele está vivo, mas estou falando daquela época. Então o Vladimir, a gente saiu da Cinelândia, aquela multidão impressionante de grandes nomes da literatura; artistas; gente da música; gente da igreja; jornalista e foi um dia de confraternização, uma tentativa de mudar o país. Infelizmente eles não conseguiram, mas acho que foi uma tentativa, valeu, a coisa mudou muito; hoje nós vivemos em outra época; vivemos a democracia plena, temos o presidente da república que é uma pessoa democrática, um homem que conseguiu chegar à presidência, uma pessoa impressionante. Eu viajei muito com o Lula, convivi com o Lula durante a Caravana da Cidadania; viajei por todo o Brasil com ele e é uma pessoa impressionante, acho que ele está fazendo um bom governo. Estou falando isso sem nenhuma apologia. Estou falando porque eu acho que é, o país mudou muito e hoje nós temos outra vivência; o país cresceu muito e o Lula tem feito um bom governo. Mas eu acho que, voltamos na passeata dos 100 mil, depois do Vladimir, nós descemos para a Rio Branco... Ele subia em árvores, eu tenho foto dele parecia um gato, lá em cima, era um macaco – no bom sentido – e de gravata! Se você prestar atenção na foto, a maioria está de gravata. Falou na Rio Branco em frente ao *JB [Jornal do Brasil]*, parou de novo falou; na Presidente Vargas falou varias vezes e era uma coisa, a massa, realmente, parecia cinema. Parecia ficção, todo mundo paralisado, sentado, olhando para o Vladimir. Depois ele falou atrás da Candelária, depois subimos para a 1º de março, no final da tarde, parou a passeata que parou atrás do palácio Tiradentes. E eu tinha a missão de



acompanhar. O papel de segurança do Vladimir, no sentido da imagem. Um dia antes surgiu a notícia que o Vladimir seria preso ou morto. Então o jornal me destacou e disse: "Olha, cuidado, você vai ser o responsável. Se ele for preso ou morto, você tem que ter essa imagem". Então eu subia em árvore, em prédio e estava sempre de olho no Vladimir. Fotografava os intelectuais; estava o [Gilberto] Gil; o Caetano [Veloso]; Otto Lara Resende; Antônio Calado; jornalistas conhecidos da época; atores de teatro e de cinema; Clarice Lispector – que eu tenho uma imagem onde ela aparece também, enfim, eu não vou lembrar o nome de todo mundo, tanta gente conhecida da época; mas as fotografias e as pessoas eram maravilhosas. No final essa foto de 68, o Vladimir entrando em um fusquinha azul e indo embora. A minha função estava terminada ali em função da passeata dos 100 mil. Acho que foi um dia importante e glorioso. Era uma época que você vivia e a maneira... Eu sabia o que eu queria. Como eu não podia protestar como o Vladimir, subindo em palanque e falando, minha imagem era minha maneira de protestar. Eu protestava, eu tinha minhas idéias políticas que eu mostrava através da imagem; que você tinha que deixar alguma coisa pro futuro, pra mostrar a essa garotada de hoje, que está muito individualista. Hoje acho que você não tem mais essa vontade de protestar, de ir às ruas, como naquela época. Aquela união, hoje não tem mais isso. Mas eu acho que a fotografia serviu para isso e eu tinha essa minha posição política através das minhas imagens. A minha maneira de protestar, de gritar, de subir no palanque era com a câmera na mão e no olhar.

**E aí você acaba fazendo a foto que é, talvez, a mais emblemática daquela época: a foto célebre da passeata dos 100 mil. Conta como você fez essa foto.**

Eu tinha ouvido falar da passeata, da trajetória. Eu estava naquele dia na Cinelândia naquela multidão incalculável. Eu nunca vi na minha vida tanta gente. O Rio jamais viu aquela multidão toda. Desde 68 que não consigo enxergar essa gente toda em manifestações ou atos de música, enfim. Nem no Rock in Rio, nada, se conseguia juntar tanta gente; nem no carnaval, uma multidão tão unida como naquele 26 de junho de 1968. Como eu disse, eu fui destacado pelo JB para fazer a cobertura e nós fomos para a Cinelândia. E eu estava sempre do lado do Vladimir. Tudo começou nas escadarias da Câmara Municipal, a multidão toda ali e aquela imagem que eu acho que queria exatamente simbolizar, com aquela faixa: "Abaixo a ditadura. O Povo no poder" – aquilo é um detalhe daquela multidão toda que ali estava. Eu acho que aquela foto não é da multidão toda, dos 100 mil. É de uma parte daquela multidão, mas eu tinha dito que eu usava nessa época uma Nikon e Leica, e aquela imagem eu fiz exatamente com essa poderosa Leica com essa lente

de uma construção incrível, uma objetiva de uma qualidade... Por isso que a Leica é um equipamento que custa caríssimo, mais caro que os outros equipamentos, pela construção. A ótica da Leica é uma ótica alemã, que tem uma qualidade excepcional, é um cristal puro e ela tem essa função de profundidade de foco. Dá uma profundidade e um campo focal total. Você tem foco do primeiro ao último plano e acho que as outras lentes não te dão essa profundidade tão importante, com essa qualidade que se dá com a ótica alemã. Essa objetiva da Leica, aquela que eu usei na foto, é de 35mm. É uma pequena angular. E eu quis exatamente com esta câmera, com esta objetiva; destacando aquela multidão naquele plano vertical; destacando "Abaixo a ditadura, o povo no poder", queria que aquilo eternizasse aquele momento da passeata dos 100 mil. Evidentemente eu estava do lado do Vladimir, de cima da escadaria e o povo lá em baixo. Mas no dia seguinte a foto que foi publicada, que é uma foto que eu fiz também com uma outra multidão incrível – jornal queria destacar a grandiosidade da multidão ou pela censura, não lembro bem dos detalhes. Mas eu imagino que como havia censor e aquela faixa incomodava, acho que foi isso. E o jornal publicou a foto na primeira página que mostra a grandiosidade da multidão, com milhares de faixa; é uma foto que mostra toda a extensão da passeata. Então essa foi a foto publicada na primeira página e outras fotos da movimentação durante a trajetória e essa não foi publicada. Essa foto que serviu para mostrar e que hoje simboliza a passeata dos 100 mil, que virou tema do meu livro. Em 1983, ao produzir o meu primeiro livro que chamava-se "Evandro Teixeira: Fotojornalismo", essa foto eu separei para fazer parte do trabalho do livro. E na época eu tinha contratado uma equipe de designer para produzir o livro. E a Elaine, uma designer conhecida da época estava projetando, ela ao produzir o livro com essa foto em mão – as fotos eram todas ampliadas em 30x40, alguma coisa assim – ela se achou ali na foto. Na época era estudante de designer, em 68, ela se achou na foto e também achou o marido dela, arquiteto, que não se conheciam na época da passeata. Ela está na parte de baixo da imagem e ele lá no alto. A partir dessa coisa eles começaram a me procurar e me questionar: "Olha Evandro, estou achando aqui mais um colega..."; "Achei aqui um fulano aqui amigo meu, que era meu colega. Arranja uma cópia para fulano!", aí eu tinha que fazer uma cópia para dar para cada um. A partir daí, então, surgiu a idéia –eu tenho duas filhas jornalistas, a Karen e a Adriana, hoje elas são diretoras da Textual – aí surgiu a idéia de se fazer um projeto buscando essas pessoas, aí a Karina construiu esse projeto, 68 destinos – a idéia era encontrar nessa foto 68 pessoas, pelo ano de 1968, por isso que nós colocamos o projeto de 68 destinos. Aí jogamos no site, criamos uma página ([www.evandroteixeira.net](http://www.evandroteixeira.net)) para as pessoas se acharem e nos procurarem. Aí demos entrada no projeto da Petrobrás, para

tentar o patrocínio para viabilizar o trabalho da exposição do livro, o trabalho. E a coisa, durante esses anos todos as pessoas iam nos procurando, também boca-a-boca, um passava para o outro, mas o site tava montado ali, as pessoas nos procurando para contar suas trajetórias. O financiamento saiu, eu colocava sempre matéria, na revista do domingo, Jornal do Brasil e com o financiamento em mão a gente pode criar mais anúncios, mais matérias. A coisa foi crescendo e as pessoas aparecendo. O livro teria que estar pronto em 2007 para ser lançado em 2008, pelos 40 anos da passeata. E tínhamos só 20 e poucos ou 30 e poucos: "Caramba! Vai acabar o ano, não vou achar essa gente e o livro não vai sair. O projeto vai dançar". Conclusão, com essa coisa de matéria e anúncios a coisa estourou. A busca cresceu, as pessoas apareceram e estourou. De 68 destinos a coisa passou do limite e aí montou-se a equipe para produzir o livro. Eram dois redatores, produtores e o diabo. A gente intensificou a busca e a idéia que eu tive era de fotografar todo mundo na Cinelândia. A minha idéia que eles fossem para o mesmo local de 68 que a gente pudesse lembrar aquele momento. Também fiz a foto todo mundo do mesmo local. Eu imaginei: "Olha gente, eu vou estar do lado do Vladimir e vocês vão estar olhando para o Vladimir, que está do meu lado como foi feito em 68. Vocês lembram que em 68 vocês estavam aqui em baixo, com o Vladimir lá em cima e vocês estavam olhando para ele e não para mim. Hoje vocês vão estar olhando para o Vladimir e eu vou estar ao lado dele como em 68.". Assim a gente fotografou e produziu todo mundo no mesmo local da Cinelândia. Aí os repórteres e os redatores iam entrevistando as pessoas, contando sua trajetória e aí cada um dava seu depoimento. Nem tudo o que eles falaram foi publicado. Seria maravilhoso se pudesse publicar tudo aquilo que eles contaram. Então a gente publicou aquilo que cabia dentro do projeto do livro. E no final estourou em 68 e aí: "E agora? Já tem gente sobrando, como vamos fazer?". Aí a Karina entrou em contato com a Petrobrás, porque tinha feito um projeto escrito, um contrato: "Está estourando, está passando. Como a gente pode fazer? A idéia nossa estourou. Deve chegar aos 100. Pra coincidir 68 personagens com 68 do ano. Chegar aos 100 para fazer jus aos 100 mil da passeata. E assim foi feito. Chegamos no 100 personagens e parou. Guilhotina, porque não tem opção de escolha: "Apareceu aqui o seo Fulano que tem uma história mais importante que aquele outro que já tinha sido entrevistado, fotografado", ficava chato. Apareceu aqui um personagem agora de uma história fabulosa, com mais evidência, trajetória bem maior e trocar pelo fulano que foi fotografado e entrevistado há dois anos atrás? Não. É por ordem de chegada. Quando chegou ao 100, jogamos a guilhotina ali, parou e no final de 2007 estava pronto para ser lançado em 2008 e a gente quis lançar o livro na morte do Edson Luiz, em março. E hoje nós temos mais de 70 pessoas catalogadas, além

daqueles que estão no livro. E é muito engraçado que às vezes eu encontro... Agora mesmo fui lançar o livro na Bahia em Salvador e apareceu uma senhora lá: "Eu estou na foto! Me achei aqui! Hoje eu estou morando na Bahia, na época eu estava lá, era estudante! E agora? Eu tenho chance de entrar?"; eu falei: "Mande seu endereço, telefone, faça seu contato que a gente está catalogando todo mundo, se houver uma segunda edição vai ser estudado se muda alguma coisa, se troca personagem. É uma coisa de produção, não é comigo! A minha idéia é criar e fotografar". Então é muito engraçado que as pessoas se acham. Um dia desses fui lançar o livro na UERJ, a diretora da UERJ: "Por amor de Deus Evandro! Eu me achei aqui!", e ela está em evidência lá, na cara do gol. E continua gente se achando e se procurando, querendo entrar no livro. A história tem sido muito engraçada.

**Que estratégias você tinha naquela época para não tomarem o filme de vocês, para poder voltar com o trabalho para o jornal? Como era?**

Você tinha que ter esperteza. Você tinha que ser malandro, correr muito. Tinha que ter vivacidade. Acho que o jornalista, de um modo geral é isso, a fotografia tem essa importância. Se você vai para uma guerra; vai em um golpe de estado; para um conflito; você não pode dar sopa, você tem que ser esperto; tem que ser malandro, no bom sentido, tem que se resguardar e resguardar o material; que é importante. Imagine se você dá sopa. Você tinha que ter criatividade de saber sacar o filme, tirar o filme, entregar a câmera. Nesse sentido eu sempre fui malandro, no bom sentido claro. De você saber se safar, sacar o filme ou não ser preso. É claro que tinha momentos que não tinha como você escapar, você levava pancada mesmo, te arrebatavam e quebravam seu equipamento. Mas, na maioria das vezes você tinha que ter malandragem para superar esse problema e ser safo, correr e, pernas para que te quero.

**As pessoas tinham medo de serem fotografadas nesses eventos e depois sofrerem as conseqüências?**

De um modo geral não. Especificamente na passeata dos cem mil ninguém tinha medo. Todo mundo estava ali e sabia que tava todo mundo fotografando, filmando. Claro que cada situação é uma situação e cada momento é um momento. Mas, de um modo geral, medo tinham os opressores; aqueles que estavam brigando; batendo; torturando; prendendo; aqueles que não gostavam de aparecer. Aqueles sim que você tinha que ter cuidado e experiência e fazer a coisa na maneira mais discreta possível. Por isso que eu falei que você tinha que fotografar com a câmera na mão e muitas vezes você não olhava, você imaginava. Tinha que ter criatividade

e experiência de calcular. Tem uma cena que eu fiz – nós estamos falando de revolução, de terror, de briga, de ditadura e pancadaria – teve um general que estava doente e eu fui fotografá-lo – ele era amigo de um repórter, era a fonte – aquela coisa fonte que não diz quem é, não se revela... e nós fomos lá visitá-lo e ele não queria minha presença. E claro que eu estava com a minha Leica escondida. E você imaginava. Você tinha que imaginar a foto. “Já que você não está com o equipamento, então vou lhe retirar daqui. Sentei na cabeceira da cama e ele estava doente, de pijama e ele ficou conversando com o Mario Lucio, esse meu repórter do JB [*Jornal do Brasil*] – o apelido do Mario Lucio era Marlon Brando, porque o físico dele era parecido com o Marlon Brando, um garotão bonito... E aí eu fiquei na cabeceira da cama dele e eu calculei dois metros e meio. Fiz três fotogramas apenas, a câmera não fazia barulho, as duas imagens saíram ruins, cortadas, e a terceira deu certinho. E o jornal publicou a foto “O Repouso do Guerreiro”. E aí foi uma loucura, porque eu tive que cair fora, ficar uma semana escondido, porque aí a cana era dura. Mas eu acho que você tinha que ter essa experiência, saber o momento oportuno e imaginar. Você não tinha como calcular ou focar; ou parar e medir velocidade; diafragma; fotômetro. A luz eu sei qual que eu vou usar com vocês aqui ou que vou usar na praia. Eu ponho na minha câmera a velocidade, o diafragma, sem precisar estar medindo. Você perde muito tempo com isso, então você tinha que ter essa coisa tipo computador. Era tudo muito rápido e, de um modo geral, era assim que se trabalhava. Era uma questão de experiência e habilidade.

### **Tinha aquela coisa de ter agentes de repressão nas passeatas fingindo de fotógrafos?**

Tinha muito. De cinema, câmera. Quantas fotos eu tenho, os caras lá com câmera super-8. E os caras estavam lá sempre em comícios, passeatas, eventos fechados nas universidades. Tinha sempre um fotógrafo ou cinegrafista. E a gente sabia logo. Você conhecia todo mundo. Você sabia e já dizia: “Não faz parte do nosso grupo”. A gente já mandava um recado para a garotada, para os estudantes. A gente já dava um: “Não é nosso”, porque a gente conhecia todo mundo. Sabia a maneira de trabalhar, a maneira de agir. O cara estava lá tirando uma de fotógrafo, de câmera e era especialmente o pessoal do DOPS [Departamento de Ordem Política e Social] e do DOI-Codi [Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna]. E a gente conhecia as pessoas e sabia como agir e denunciar. Mas isso era prática dele, era costume. Eu tenho dezenas de fotos – falando ainda da passeata dos 100 mil – de cinegrafistas, câmeras, fotógrafos, que a gente olhava e sabia que não era ninguém de jornalismo, era tudo dedo-duro.

### **Em que medida a modernização técnica dos jornais afeta a fotografia?**

Eu não diria que afeta a fotografia. Houve uma mudança muito grande. A cor entrou nos jornais em 1992, na década de 1990. Ninguém usava cor no jornal, era um experimento ou outro, mas no dia a dia foi a partir de 1993, mas não afetou. É claro que, veja bem, nós que viajávamos sofriamos muito. Eu falei que nós levávamos aquele laboratório portátil. Era um peso desgraçado. Imagine vocês, chegar nos Estados Unidos hoje com aquele trambolho, não entrava. Com essa situação hoje criada lá, você usava revelador, pó sulfito, álcool - olha a parafernália. Você entrando com pó sulfito: "É droga!". Ia ficar dois dias preso no aeroporto para examinar a droga de pó sulfito - que era um pozinho - era um baú. Ampliador, caixas e mais caixas de papel fotográfico; álcool; produtos químicos que você fazia o revelador; dissolvia tudo no banheiro do hotel; um pano preto para fechar o banheiro do hotel. Era uma loucura. As poderosas lentes, duas câmeras, era muito sofrimento. Você perdia muito tempo. Acho que a partir de 99 quando começou a era digital - acho que foi a Folha de São Paulo que comprou em 99 a primeira digital. Custava 20 mil dólares, era grandona, pesada. Um *back* Kodak e o corpo Cannon e tinha 2.2 de resolução. A imagem não servia para nada. Já nos anos 2000 eu me lembro que eu fui para as Olimpíadas de Sidney ainda com negativo e meia dúzia de fotógrafos de agência estava com a digital. Tanto que nas Olimpíadas de Sidney a Kodak armava a parafernália dela para dar assistência à imagem. Então você revelava os filmes na Kodak, eram dezenas de fotógrafos e você levava três, quatro, cinco, seis horas revelando filme na Kodak; porque o volume era tamanho que a Kodak não dava vazão a tudo isso. E era acho que meia dúzia de fotografo com digitais, principalmente nas agências, com essa resolução baixa, já estava 3.2. Me lembro que 2003 nós fomos para os jogos Pan-Americanos em Santo Domingo. Já era 90% de digital e eu já estava com digital. E a resolução subindo e a qualidade subindo maravilhosamente bem. Em 2004, nas Olimpíadas de Atenas, 100% digital; a Kodak não tinha mais laboratório e levou apenas uma maquininha para revelar filmes de um ou outro repórter. E nós éramos já com uma resolução altíssima, maravilhosa. Vou até contar uma história engraçada do mundo analógico e no mundo digital. Em 2000, voltando à Sidney, eu fui cobrir a regata que o Torben Grael ganhou medalha de ouro. Você saía do *Press Center* até o Iate Clube de ônibus, porque toda a condução é dada pelas Olimpíadas, você não pode usar carro particular é proibido, porque tem as vias e você só usa os carros das Olimpíadas, tudo um minuto atrás do outro; e você tinha a via livre. Do *Press Center* até o Iate Clube levava-se uma hora. Aí você entrava na lancha da organização, mais uma hora para você chegar ao mar aberto, onde era competição

de regata. Duas horas. Acho que era uma hora ou duas de regata, não lembro bem, voltava mais duas horas. Quatro, cinco, seis horas. Mais quatro, cinco horas de revelação, você levava nove, dez horas pra produzir esse material. Em Atenas, o mesmo tempo do *Press Center*, até o Iate Clube, até a Regata, para ir e voltar, quatro horas. Eu falei que você levou de oito a dez horas para mandar seu material para o Brasil. Revelar o filme, *scannear*, transmitir. Digamos de oito a dez horas. Na Grécia, a mesma regata. Torben Grael novamente ganhou a mesma medalha de ouro. Você levou uma hora do Press Center até o Iate Clube, mais uma hora até a regata. Deu a largada da regata, quando ele ganhou a medalha de ouro – que eles levantam sempre a bandeira para simbolizar a medalha de ouro e você clicou. Os fotógrafos tem uma lancha especial. A imprensa tem uma lancha só para os fotógrafos do Brasil e fotógrafos estrangeiros. Cada país tem sua lancha. O do Brasil eram jornais do Brasil inteiro, televisão, tudo naquela lancha nossa. Quando Torben Grael e o Ferreira ganhou, que levantaram a bandeira todo mundo fotografou. Você tirou o cartão digital, jogou no laptop e a imagem estava aqui, cinco minutos depois. Hoje você leva um segundo para mandar uma imagem. E não tem mais aquele peso de você revelar o filme, aquela loucura de você perder o tempo, de levar quatro, cinco, oito horas. Você hoje, em cinco minutos a coisa acabou, você tirou o cartão, mandou a imagem e hoje com uma qualidade excepcional. Nesse sentido, do fotojornalismo; do jornalismo moderno; do tempo. Antes o *deadline* do jornal era de onze horas da noite a uma da manhã, a primeira página você tinha esse espaço para mandar uma foto. Hoje você compra o jornal de domingo no sábado as três da tarde na rua – o que é um absurdo. O jogo de futebol sábado de meia-noite não tem o resultado. Outra loucura é o jogo começar as dez da noite. Então nesse sentido a qualidade é excepcional, você tem uma câmera com uma resolução maravilhosa. E os custos. É claro que em determinadas coisas você tem que pensar, tem que achar que a fotografia de arte ainda, a qualidade para a galeria, para museu essas fotografias digitais ainda não são aceitas; essa cópia digital. Então você tem que elaborar ainda uma cópia analógica, uma cópia manual. O profissional que entende – eu conheço isso – se você me mostra uma cópia produzida analogicamente, copiada analogicamente e uma cópia digital na melhor qualidade que tiver; você sente que há uma diferença muito grande. Pode produzir e me mostrar duas fotos com o mesmo tema, fazer uma foto sua com a digital e a analógica. Eu vou olhar e vou dizer: “Essa é analógica e essa é digital. Apesar da qualidade ser excepcional, mas tem uns pequenos detalhes, as nuances, os relevos, aquelas coisas que você sente; pequenos detalhes que você conhece. E apesar disso ainda as galerias não estão aceitando o equipamento digital. Museu especialmente; galeria de arte; colecionadores; ainda não aceitam. É

uma coisa que está sendo discutido no mundo, se vão aceitar essa mudança porque foi uma mudança muito radical.

**Você está hoje no *JB* e a pauta mais forte dos jornais do rio de Janeiro é a questão da violência. Que questões que se colocam para quem está na rua hoje fazendo fotojornalismo?**

Veja bem, eu continuo no *Jornal do Brasil*, mas é claro que eu não estou mais indo para a rua. Estou mais na retaguarda, comandando a equipe, mas eu gosto de fotografar. Vou muito ao Maracanã, adoro fotografar esportes, adoro produzir. Acabei de fazer um livro sobre torcidas. O material já foi entregue, é um livro sobre torcedor, os olhares e reações do torcedor. É um livro produzido sob encomenda. Agora mesmo eu estou indo viajar na segunda feira para o Nordeste para fazer um trabalho sobre um personagem importante na história da literatura brasileira; vou produzir esse livro sob encomenda também, de minha autoria, todo em preto e branco. Vou passar de 10 a 15 dias pelo interior do Nordeste fazendo essa trajetória. Mas hoje essa questão da violência, você falou bem sobre isso; até foi produzido um filme agora, um documentário, sobre a cobertura fotográfica nos momentos da violência na favela. E é uma coisa impressionante. Esse documentário é da maior importância e é importante que se veja para se mostrar como trabalham os profissionais. Porque você vai cobrir uma guerra; os profissionais da imagem tem um aparato todo especial: colete, capacete... Você vai preparado para cobrir aquele conflito, no Iraque, no Afeganistão. Mas aqui não. As pessoas saem da redação de corpo e alma lavada, sem proteção nenhuma. "Vai cobrir o tiroteio no Alemão. O pau está comendo no Alemão! Corre aí...". E 'nego' sai para lá, é uma loucura. Esse documentário mostra esses momentos que são uma loucura. O Rio de Janeiro hoje é uma guerra sem fronteira. Ontem mesmo teve um aparato a loucura na Rocinha, tiroteio, loja incendiada, helicóptero fazendo vôo e os repórteres vão para lá cobrir sem nenhum preparo, sem nenhum equipamento especial e salve-se quem puder com a ajuda de Deus e estamos conversados. Acho a maior loucura isso, acho que é um absurdo. E os caras tem a maior coragem e vão mesmo. Eu mesmo, quantas vezes eu fui. Lembro daquele massacre em Vigário Geral com vinte e tantos mortos... Mas tinha uma coisa, porque antes você servia de apoio à comunidade. Quando eles chegavam o aparato policial, então os moradores tinham você como proteção. Você ficava entre a polícia e os moradores e eles tinham em você a sua segurança. Hoje não. A partir da morte do Tim Lopes a coisa mudou muito e você não é bem visto. A gente não consegue mais chegar na favela e ser bem recebido. Mudou muito, mesmo a comunidade não te vê com bons olhos. Porque antes você era bem-vindo, bem



visto e você servia de proteção para essa comunidade. Então você servia de apoio porque sabiam que você ali era uma testemunha e se alguma coisa acontecesse a eles, você estava ali. Hoje não, ninguém está ligando mais para isso. Você está ali, salve-se quem puder e só Deus pode te ajudar. Então esse documentário foi muito importante terem feito para mostrar a realidade que se vive hoje; como o jornalista, de um modo geral, trabalha hoje nessa guerra sem fronteiras que é aqui o Rio de Janeiro.

**Você tem os negativos de tudo o que você produziu para jornal?**

Lamentavelmente, não. Eu tenho alguma coisa, mas muita coisa está lá no arquivo do *Jornal do Brasil*, o CPDOC do *JB*. O material que eu tinha que eu produzi no *Diário da Noite*, lamentavelmente, que eu não tinha experiência na época de guardar, de ter alguma coisa, sumiu esse arquivo. A inauguração de Brasília está lá. Este material todo eu sinto... Falta de conhecimento, falta de preparo na época. Todo foca é uma desgraça, o cara é novo, não tem essa experiência. A fotografia não era como hoje que você tem galerias; eu exponho hoje no mundo inteiro. Eu preservo minhas fotografias, guardo, porque tenho que mostrar em exposições, produzir livros. Naquela época não tinha essa coisa e a fotografia ainda era coisa que você não tinha essa experiência e nem como mostrar. Então esse material sumiu. Os arquivos do *O Jornal* e do *Diário da Noite* desapareceram. Ninguém sabe onde anda, para onde foi, lamentavelmente. Eu gostaria de reencontrar pelo menos essa coisas que a gente falou, da inauguração de Brasília, daquela trajetória de Juscelino; todo mundo de pé no chão, de fraque; chovendo; o pé na lama em Brasília; era uma terra vermelha e não havia calçamento, todo mundo de pé no chão, atolando os pés melados de lama e o Juscelino Kubitschek saindo de Brasília em carro aberto, com aquela chuva e um lamaçal danado, era uma coisa importante e deu belíssimas imagens. E lamentavelmente esse material desapareceu. E tínhamos falado há pouco tempo. Com essa construção desse documento que vocês estão criando agora se a gente podia achar. Eu sempre falo: Vê se vocês conseguem descobrir onde anda esse arquivo do *O Jornal* e do *Diário da Noite*.

**Dentre essas inúmeras fotografias que você fez para jornal, tem alguma que lhe emocionou particularmente ao longo dessa trajetória?**

Essa pergunta é difícil de responder, porque eu sou muito exigente, acho que nunca estou feliz ou satisfeito com aquilo que produzi. Sempre cobro alguma coisa a mais das imagens. Mas acho que tem determinada cobertura que te deixa emocionado. Acho que a cobertura que me deixou talvez mais emocionado foi no Golpe Militar do

Chile, na morte do Pablo Neruda. Nós éramos mais de mil correspondentes estrangeiros ali no Chile; por ter sido o único fotojornalista no mundo, naquela cobertura toda internacional; ter o privilégio de ter sido o único a ver e fotografar o Neruda morto; tristeza ao mesmo tempo por estar ali diante de um mito, de uma pessoa tão importante como foi o Neruda. Privilégio no sentido de ter tido a informação de uma brasileira, casada com um militar chileno. Nós ficávamos no toque de recolher no Hotel Carrera. Você ficava preso no hotel preso de seis da tarde até o dia seguinte, seis da manhã e nós ficávamos ali no Hotel Carrera jogando conversa fora. Com a morte do presidente [Salvador] Allende, a pessoa mais importante, procurado – evidentemente que era o carrasco do [Augusto] Pinochet –, mas a pessoa democrática, mais importante do Chile depois do Allende era o Neruda, que estava confinado na Isla Negra. E os jornalistas passaram a questionar e procurar saber como achar o Neruda. Logicamente ninguém achava porque ele estava confinado na Isla negra. E uma brasileira, casada com um militar chileno ?? tinha sido convocado para a guerra; com aquele dia lá no hotel, conversa fiada, ela me diz: “Evandro, como você é o único brasileiro eu vou te dar uma dica. Só para você. Vocês estão procurando o Neruda. Ele está na Isla Negra, confinado, mas ele está vindo para o Chile. Ele está muito doente, foi muito maltratado e ele deve estar chegando ou chegou. Amanha você vai no Hotel Santa Maria, fala com o diretor que é meu conhecido, em meu nome, e ele te recebe”. No dia seguinte, acordei, acabou o toque, parti para o hospital, procurei o Dr. – eu tenho um livro sobre essa trajetória toda –, ele me recebeu bem e disse: “O Neruda chegou, está aqui muito mal, foi mal tratado na viagem, tiraram ele da ambulância, mas eu não vou deixar você vê-lo porque eu não confio muito em vocês”; “Ah, eu sou amigo dele, amigo da D. Matilde” – eu usei dessa estratégia porque eu tinha fotografado o Neruda aqui com a Matilde, com Jorge Amado e Vinicius de Moraes, na Bahia. Então fiquei conhecido deles. Mas há tanto tempo que a gente não se via que eu não sabia se ela ia se lembrar de mim ou não, mas usei dessa estratégia. “Está bom, mas então eu vou abrir só o buraco da porta para você dar um...”; “D. Matilde, lamentavelmente, o nosso poeta. Passe bem”; “Obrigado, meu filho”; “Eu sou o fotógrafo do Jorge Amado”, aí o médico puxou a porta, com medo. Eu estava com minha maquininha escondida porque a minha intenção era fazer uma foto, mas não foi possível. Aí vem embora e ele disse: “Olha, Evandro, você liga depois das dez horas e eu te passo o último boletim por telefone, porque você vai estar preso no hotel”. Liguei, “Lamentavelmente morreu as nove e pouco”. Não dormi de noite. No dia seguinte, acabou o toque de queda, me mandei para o hospital. “E agora? Se eu entrar pela porta, vou ser barrado. Vou ter que arranjar uma estratégia”. Aí a garagem estava ali e seja o que deus quiser. Quando eu cheguei lá no fundo da

garagem, no hospital, estava o Neruda jogado no porão do hospital no canto e a D. Matilde, a mulher dele... Foi uma cena incrível, chocante, triste e impressionante porque eu fiquei emocionado e ao mesmo tempo você não pode se emocionar. Medalha de Ouro do Brasil você tem que fotografar. Se você se emocionar, hino nacional, você chora, corre a lagrima nos olhos, mas você tem que estar firme, fotografar. Quando eu olhei me balancei, realmente. Mas eu cliquei, olhei para trás: "Dona Matilde, com licença eu sou o fotógrafo do Jorge Amado, meus sentimentos"; "Tudo bem meu filho, fique aí à vontade", mas olhando para trás para ver se não tinha mais ninguém. E eu não acreditava: "Só eu, não é possível", e continuei a fotografar. Aí arrumamos o corpo do Neruda, foi colocado no caixão, colocaram aquele pano em volta do rosto e eu fui clicando. Aí chegaram mais dois ou três amigos dele: "Matilde, vamos levar o corpo. O carro já está aí"; "D. Matilde a senhora me permite que eu a acompanhe até a sua casa?"; "Meu filho, fotógrafo do Jorge Amado, era nosso amigo. Você então considere-se nosso amigo. O momento é dramático, mas tudo bem". E ela me permitiu que acompanhasse. E eu continuei fotografando. O corpo saindo do hospital e eu fotografando. Colocando no carro e eu fotografando. Tudo isso eu tenho imagem. Aí fomos para a casa dela, lá em cima na La Chascona, que era em cima de uma colina. Quando nós chegamos na casa do Neruda, havia um riacho embaixo da casa dele – que nós chamamos de pinguela no nordeste; um riacho estreito onde você só passava a perna – e aquele riacho tornava-se um rio porque os militares quebraram a represa para virar um rio e exatamente impedir que o corpo passasse. Improvisamos uma ponte. Tábua, porta, o diabo. Passou primeiro a D. Matilde e eu fotografei; depois veio o corpo, em seguida e eu fotografando. E só eu. A minha preocupação era a de olhar para trás: "Não acredito! Só Eu?". Chegamos na casa do Neruda e estava literalmente destruída; tudo acabado; uma loucura. Eu continuei a fotografar; fiquei para o velório; só eu – aí também não podia sair mais por causa do *toque de queda*. No dia seguinte colocaram a bandeira do Chile no caixão e descemos pelo mesmo caminho, pela mesma ponte improvisada e eu fotografando, só eu. Partimos para o cemitério e começou a chegar gente cantando o hino internacional; o exército cercado e a gente imaginando que fosse haver um massacre. E só eu. Quando nós chegamos no cemitério, o exército com uma parafernália de militar e aí o Pinochet – até então ele não tinha recebido nenhum jornalista – fez uma convocação chamando para uma coletiva para tentar esvaziar o enterro do Neruda. Mas eu fiquei no enterro do Neruda porque era uma coisa exclusiva minha; porque era mais emocionante e era opção minha. Aí ele mandou o exército afastar. Mas o cemitério estava todo cercado. Quando nós chegamos no cemitério, aí sim, estava cheio de jornalista, porque a notícia já tinha se espalhado e a gente corre rápido. Já

tinha chegado jornalista, cinema e o diabo. Mas foi um dos momentos mais emocionantes da minha trajetória jornalística, porque quando o corpo do Neruda chegou dentro do cemitério, aquelas pessoas inflamadas, tristes declamando os poemas do Neruda; aí, meu amigo, eu não agüentei, tive que correr lágrimas nos olhos. Subi no túmulo do Neruda, onde ele entrou e o corpo chegando, eu fotografando, as lágrimas caindo. Mas continuando a fotografar. Você não pode ficar emocionado ao ponto de não fotografara. A emoção fica para trás. Acho que esse foi um dos momentos mais importantes da minha carreira. Mas eu tenho uma foto, pela sua simplicidade, pela sua originalidade que é "O Casamento de Paraty" que é a foto de um casal matuto, casal jeca – como diz o Fritz [Utzeri] "Jeca como jeca" – casando em Paraty que é uma foto que pela simplicidade eu adoro. Acho uma foto encantadora, um momento engraçado. Eu me lembro, em uma das minhas coberturas de prêt-à-porter em Paris, tinha uma exposição do Brasil, da América Latina. Quando eu cheguei lá, uma das minhas imagens era essa do casamento e tinha uma multidão em frente a foto, tocando, rindo conversando, tudo nas suas línguas. "Evandro corre aqui! Vem ver a emoção!", e quando eu cheguei estava aquelas pessoas tocando na foto, rindo, porque é uma situação muito engraçada. Aquele casal, ele deste tamanhinho e ela "altona", de guarda chuva na mão. É uma foto engraçada, pela sua originalidade talvez seja uma das fotos que eu mais gosto. Apesar de ter outras fotos que consideram importantes, que colecionadores gostem de determinadas imagens, mas aquela me toca mais pela sua simplicidade.

### **Essas fotos do Neruda, na época, foram publicadas no JB?**

Eu tinha essas imagens, mas não foram publicadas, muita censura. Quando fizeram meu filme "Fotojornalismo" eu contei essa história que acabei de contar aqui. O Prefeito do Rio, César Maia tinha convidado o presidente Lago para uma visita ao Rio de Janeiro – ele foi exilado no Chile, a mulher dele é chilena – aí ele me chamou "Evandro, eu quero que você venha aqui a prefeitura". Aí eu fui com a Karina, minha filha, e ele disse: "Você fala no teu filme que você tem um material do Neruda. Você tem esse material?"; "Prefeito, eu vou ver, acho que eu tenho. Uma ou outra imagem eu lembro porque às vezes eu amplio, mas essa extensão toda eu vou ver se eu tenho ainda"; "O Lago é meu convidado para vir ao Rio, meu convidado especial e eu quero dar um quadro, uma pintura, alguma coisa histórica. Você tem esse material? Se você tiver me avisa amanhã e você tem 20 dias para produzir esse livro". Achei o material, produzimos um livro. Eu voltei ao Chile, o livro foi produzido contando essa história toda, voltei ao Chile para mostrar o Chile hoje; os túmulos dos Neruda, onde estão enterrados o Neruda e a Matilde, lá na

*Isla Negra*, virado para o pacífico – tem um poema dele dizendo que quando ele morrer ele quer ser enterrado virado para o Pacífico. E como eu tinha uma foto do *La Moneda*, onde o Allende morreu, na janela destruída e incendiada; eu quis mostrar o *La Moneda* hoje restaurado. Então eu fiz uma foto do *La Moneda* restaurado e fiquei dois dias de plantão lá, porque em 73 eu tenho a pomba parada e o *La Moneda* incendiando e eu queria mostrar essa mesma pomba hoje que simbolizasse a paz. E fiquei dois dias lá dando comida para as pombas, milho; as pombas não apareciam. Eu desesperado. No dia em que eu tinha que ir embora eu peguei um taxi do avião e disse: “Você vê aí qual é seu deadline, quando eu tenho que partir para o aeroporto e me grita” – porque eu já tinha feito a foto do *La Moneda*, mas eu queria mostrar a mesma pomba de 73 em frente ao *La Moneda* com os mesmos *carabineros* em frente. Aí eu jogava milho picado e as diabas das pombas não apareciam. Quando o motorista me gritou: “Olha, falta cinco minutos” eu disse: “Acabou. Não tem mais pomba, não tem nada”. Aí, por incrível, que pareça apareceram as pombinhas lá e a pomba preta; aí eu cliquei e saí correndo. O mais engraçado era que os *carabineros* queriam saber que maluquice era aquele fotógrafo jogando milho para as pombas. Eu digo: “É coisa de maluco, de fotógrafo! Não pergunta!” e ele achou muita graça porque eu fotografei e saí correndo disparado para entrar no táxi. E essa imagem eu joguei em página dupla ao lado de 73 destruído e o *La Moneda* restaurado com as mesmas pombinhas. O livro foi intercalado com os poemas do Neruda à Fundação Neruda e comprar os direitos para usar. O livro é dividido em três partes: a primeira parte é o golpe militar; a segunda parte é o Chile, que essa história que contei do encontro do Neruda morto e; a terceira parte, finalizando o livro é o Chile hoje, restaurado a cores. O resto tudo é em preto e branco e hoje eu a cores exatamente para diferenciar.

**Como você vê essa nossa iniciativa, de se resgatar a memória do jornalismo brasileiro?**

Essa idéia de vocês – eu não acreditava. Quando você me falou isso dessa tentativa de resgatar... Eu acho isso da maior importância. Uma coisa impressionante, porque o Brasil é um país que não tem memória. Eu acho lamentável isso, que você tenha que estar buscando coisas na Biblioteca dos Estados Unidos; nosso patrimônio de memória está todo destruído, está todo lá para fora, a maioria deles e o Brasil não preserva essa coisa de preservar sua memória, seus produtos, sua cultura. Acho isso da maior importância, quando vocês criaram essa idéia de criar esse Centro de Memória e acho que tem gente da maior importância aí para falar e mostrar trabalho e acho que isso é uma coisa vai ficar para o futuro. Fiquei até emocionado dessa idéia de se criar esse centro da preservação da memória da

história do jornalismo. Acho que é importante e isso tem que ficar aí porque acho que a juventude em geral – não só os estudantes de jornalismo. Quando eu conto a história de como era feito o jornal em palestras, eu falo muito do *flan*. O Brasil ganhou a Bienal de Paris em 69. A fotografia quem ganhou, na época, fui eu e o Antônio Manuel, que era um pintor que se tornou conhecido na época. Ele usava o *flan* do *Jornal do Brasil*. Ele pegava o *flan* da primeira página do *Jornal do Brasil*, com as fotos da época, da confusão, passeata e pintava de vermelho e preto e deixava a pintura vermelha escorrer. Então o Coronel Montanha, aquele que teria tomado o Forte de Copacabana, nossa representação à Bienal de Paris não foi. Foi censurada. Ele chegou ao Museu de Arte de Moderna e disse: “Olha, D. Heloísa, sua mostra foi cancelada”. E ele tomou aquilo tudo e os jornais do Brasil, de um modo geral, era tudo censurado e não publicaram nada. Naquela época o jornal era feito a chumbo, aí você tirava a forma do jornal em chumbo em *flan* – que era um papelão especial só para aquela finalidade – e você lia o jornal ali. Aí ele ia para a gráfica imprimir o jornal. Então quando eu falo em *flan*, eles não sabem o que é. O *JB* fez um filme agora, que vale a pena vocês colocarem nesse Centro de Memória. É um filme de seis minutos que o Nelson Pereira dos Santos fez, em sessenta e pouco, mostrando como era feito o *Jornal do Brasil* naquela época. Esse filme foi achado agora, foi descoberto no CPDOC do *JB*, é um filme da maior importância; e quando eu faço palestras, eu viajo muito falando, eu mostro esse documentário que eu falo: “O que é *flan*?”. E esse documentário do Nelson Pereira dos Santos é importante porque mostra como era feito o jornal da época e como era feito o *Jornal do Brasil*, especificamente. Era aquela coisa de esquentar o chumbo, derreter o chumbo, linotipo. E eu paro: “Olha gente!” – aí eu paro o documentário – “*Flan* é isso aqui! Esse papelão aqui”. Que eu conto essa história da censura da Bienal de Paris e eu dou um *stop* no DVD e digo: “Eu falei para vocês de *flan*. Vocês estão me questionando, *flan* é isso aqui, esse papelão que o cara tira”. E aí mostra o cara tirando e levando para a gráfica, para imprimir o jornal. Então essa coisa é importante para preservar, para mostrar a nossa história, a história de quem viveu uma época tão importante do jornalismo brasileiro.