

Lisboa, 18 de outubro de 2020

*A escrita e a fotografia surgem na vida de Rui Nunes e de Paulo Nozolino como eles explicam aqui. Da infância e adolescência à idade adulta. Falam da técnica e do seu domínio. Concordam sobre a inutilidade da narrativa.*

ALEXANDRA CARITA: Como começou a escrever?

RUI NUNES: Na verdade, não me lembro bem. Primeiro comecei a ouvir. Lembro-me de que, quando entrei no liceu, era um aluno horroroso, muito mau a umas disciplinas e relativamente bom nas outras. Lembro-me de que a professora de português chamou o meu pai, que já estava muito doente, e foi a minha mãe quem foi. A ideia que eles tinham era: “Este já fez outra!” A senhora, porém, tinha chamado a minha mãe para dizer que eu tinha feito uma redação muito interessante e que achava muito estranho, porque eu estava desligado do que se passava nas aulas. Eu não era exemplar, nem pouco mais ao menos, mas fiz aquela redação, pelos vistos, extraordinária. Ainda hoje me lembro do nome da professora, Maria do Carmo Valido Lambido Lemos de Abreu.

AC: E quando é que teve consciência da escrita?

RN: Em termos de consciência da escrita, penso que pelos treze anos. Tanto que colaborei no *Diário de Lisboa Juvenil* e no *República Juvenil*, que eram dois suplementos desses dois jornais para miúdos e jovens que queriam colaborar. É interessante ver que muitos dos escritores da minha geração passaram por lá, o Nuno

Júdice, a Hélia Correia, quase todos passaram por ali. Aquilo foi uma espécie de escola. O suplemento era dirigido pelo Mário Castrim. Continuei a colaborar e convidaram-me para escrever para o jornal. Fiz ainda algumas entrevistas para os suplementos literários do *Diário de Lisboa*, do *República* e d'*A Capital*.

AC: Isso gerava em si alguma inquietação?

RN: Não. Colaborei com o *Diário de Lisboa* durante muito tempo, estava fora e mandava os textos, nunca vi o Mário Castrim na minha vida. E ia à *Capital* porque conhecia o Saramago, era amigo, fui muito profundamente amigo do Saramago. Havia entre mim e as instâncias de qualquer tipo de poder uma distância profunda. Eu nunca aparecia. Mandava aquilo pelo correio e acabou. Inquietação não havia nenhuma. Gostava e gosto de escrever. E a escrita é uma felicidade.

AC: Não há aquela inquietação que leva muitas vezes à escrita?

RN: O que põe em movimento o meu processo de escrita pode ser um pequeno acontecimento da minha vida, ou a visão de uma exposição, de uma fotografia, de uma escultura, de uma pessoa. A partir daí, há a excitação que resulta do querer dizer e do escrever. Depois, progressivamente, a consciência da armadilha que é a escrita.

AC: O que quer dizer com armadilha?

RN: As palavras estão completamente armadilhadas, isto é, têm uma história intensíssima, muitas vezes não somos nós que as escrevemos, são elas que nos escrevem. Uma palavra escolhe-nos muito mais do que nós a escolhemos a ela. E, aí, há uma certa apreensão de que não esteja eu a escrever, mas a ceder à sedução das palavras. É preciso quebrar a sedução das palavras. As palavras só dizem quando se quebra essa sedução, se não, dizem a história delas próprias. Não dizem o que queremos dizer, dizem aquilo que elas querem dizer.

AC: Como começaste a fotografar?

PAULO NOZOLINO: Descobri a fotografia por acaso. Nas capas dos discos, nos LP, sobretudo a capa do *Highway 61 Revisited*, do Bob Dylan. Havia ali qualquer coisa de sedutor. Em casa, não havia a tradição da fotografia, mas havia uma máquina de plástico,

uma *Kodak Instamatic 155 X*, que, por vezes, o meu pai usava. Foi com ela que fiz a minha primeira fotografia. Eu, no fundo, queria era pintar.

RN: Começou pelo desejo de pintar?

PN: Sim, e ainda considero a pintura uma arte superior, digamos assim. Mas era um péssimo pintor. Estive na Sociedade Nacional de Belas-Artes a fazer um curso e, a certa altura, apercebi-me de que aquilo que fazia era muito mau. Havia um claro problema com os materiais. Aquele cheiro a trementina, o ter que estar metido dentro de um ateliê, era uma prisão, aquela coisa horrível de estar em frente de uma tela, que já tem um formato decidido e que nós temos de encher. Uma tela branca que temos que sujar, escurecer.

RN: Isso é extremamente engraçado. Realmente, aquilo que fazemos está absolutamente inscrito na nossa história. Para mim, e mais uma vez é a minha opinião em relação à sua fotografia, é o negro e a sombra que é importante. Quando me diz que estava confrontado com a tela em branco, é como se houvesse uma quase repulsa instintiva, chamemos-lhe assim, pelo branco. Disse ainda que tinha que preencher, enegrecer o branco.

PN: Como dizia Balzac, “noircir du papier”, escurecer o papel. A escrita, no fundo, também não é mais do que isso, é escurecer o papel com a tinta. Descobri que a fotografia era o oposto disso. Era dar luz ao negro. Deixo passar luz, uma fração de segundo de luz, através da minha objetiva, e, através do velho método da Câmara Obscura, que inverte a imagem, dou luz ao negro. O filme é uma matéria negra que está dentro de uma câmara escura, de repente, deixo passar a imagem, que se inscreve no filme. O filme tem a capacidade, através dos sais de prata, de enegrecer. Isto é a Caverna de Platão em miniatura.

RN: Suponha que, e não sei nada da técnica da fotografia, olho para uma fotografia sua e aquilo que me surge é que você dá o negro à fotografia.

PN: Primeiro, há que revelar o rolo que estava na máquina, e com isso consigo uma imagem em negativo, que, depois, vou passar, através do processo de ampliação, a uma imagem em positivo. No negativo, os brancos são pretos e os pretos são brancos.

Quando se olha o negativo, os valores estão ao contrário. Depois é a ampliação, o projetar luz através do negativo sobre um papel também ele escuro. Revelando esse papel, a imagem aparece finalmente. É aí que posso controlar quão escura ela pode ficar. É o verdadeiro momento da criação.

RN: Seria possível fazer uma fotografia negativa?

PN: Claro.

RN: E como lhe surge a fotografia?

PN: Teria que refotografar o positivo. É um truque, e sou muito avesso a truques.

AC: Voltando à pergunta inicial, como chegaste à fotografia?

PN: Como queria sair deste país, precisava de qualquer coisa que me desse liberdade, algo com que pudesse registar as coisas com muita rapidez, porque sou uma pessoa muito impaciente. A máquina fotográfica. Um quadro demora muito tempo a fazer, uma fotografia faz-se numa fração de segundo. Era o suporte ideal para uma pessoa irrequieta como eu, e com um uma vontade de viajar enorme. Foi assim que comecei. E, ao mesmo tempo, a achar que era um trabalho de indigente e de vagabundo. Não estava sentado a uma secretária das nove às cinco. Deambulava pelas ruas, fazia fotografias e aquilo era trabalho. Tinha encontrado finalmente a forma de me exprimir. O grande problema que há com a fotografia é o mesmo que há com a escrita. O que o Rui diz que são as palavras armadilhadas chamo-lhes eu imagens exóticas. Quando estamos em frente de algo obviamente belo, de espetacular, de atraente, temos que desviar o olhar. Temos que procurar o que está escondido, o que ninguém vê. Desbastar tudo até ao osso. Ou seja, temos que desarmadilhar o real.

RN: Isso é que é o interessante da fotografia. Parece que estamos aqui a estabelecer uma diferença grande.

PN: Mas não há.

RN: Há. Você desarmadilha o real.

PN: Às vezes oiço as sereias...

RN: Não há mediação entre si e o real, ao passo que a palavra é já em si uma mediação. E aquilo que pretendo desarmadilhar é a mediação. Você desarmadilha o real. O real surge e é sempre uma

construção de um gosto, de um arquiteto, de um paisagista, de alguém. O que você vai fazer é desarmadilhar o real.

PN: Quando estou face ao mar, ao deserto, ao céu, há coisas às quais é muito difícil escapar. Ou então decide-se “eu isto não fotografo”.

RN: Você não escapa ao olhar do outro.

PN: Eu tenho que me afastar do olhar do outro. Não posso repetir o olhar do outro.

RN: Esse distanciamento em relação ao olhar do outro é uma coisa espantosa. O que você está a ver e a desarmadilhar é o olhar do outro sobre aquilo.

PN: É o que me vai afirmar como alguém que vê.

RN: Isso é a genialidade da sua fotografia. Você desarmadilha completamente o olhar do outro e substitui-o pelo seu olhar.

PN: Quero impor o meu olhar, quero contaminar, quero que nunca mais vejam as coisas como viam. Dar uma nova leitura.

RN: Você mostra outra leitura. Você mostra-se como leitura do mundo. E o que é absolutamente raro é que toda a sua obra é muito pouco antropocêntrica, no sentido icônico do termo. Tem pouca gente, ou então tem uma gente que se torna anónima na quantidade, que desaparece na quantidade. No entanto, é uma fotografia profundamente humanizada na ausência do humano. Volto um pouco à minha obsessão desde que começámos estas conversas, que é a fotografia do bode. Aquilo é, realmente, a arqueologia da civilização ocidental, mas é mesmo! É o canto do bode, é a tragédia grega, cujo termo em grego vem precisamente de bode. Tudo nos atira para muito mais longe do que a sua fotografia do Pártenon, que começa este último livro. A fotografia mais arcaica que você tirou, com a genialidade de captar o arcaísmo, de captar o ruído de uma civilização, é a do bode.

PN: Compreendo o que está a dizer, mas é também a sua simplicidade, o elemento surpresa. A outra é o passado, são ruínas. Este bode está vivo, é a encarnação daquelas pedras.

RN: É o arcaico do presente, o que sobrevive à ruína. É a vida do primitivo a meter-se nas ruínas, tal como nas ruínas se metem as ervas.