

Entrevista com Mia Couto

VERA MAQUÊA

Universidade Estadual de Mato Grosso / Universidade de São Paulo

RESUMO: ESSA ENTREVISTA FOI FEITA EM MAPUTO, CAPITAL DE MOÇAMBIQUE, EM DEZEMBRO DE 2003. MIA COUTO ME CONCEDEU EM SEU ESCRITÓRIO ONDE EXERCE SUA FACE DE BIÓLOGO. NA AVENIDA MÁRTIRES DA MACHAVA, UMA RUA ARBORIZADA E TRANQUÍLA, ENCONTREI-O NA FRENTE DO COMPUTADOR, FAZENDO RELATÓRIOS TÉCNICOS SOBRE RECURSOS NATURAIS. MINHA PROPOSTA INICIAL DE DISCUTIR MEMÓRIA, IDENTIDADES E ESCRITA DILUIU-SE NAS MUITAS PERSPECTIVAS QUE SE FORMARAM NA VOZ DE UM GRANDE ESCRITOR. FALAMOS SOBRE A LITERATURA MOÇAMBICANA E A BRASILEIRA, SOBRE A LITERATURA.

RESUMEN: LA ENTREVISTA SE HA REALIZADO EN MAPUTO, CAPITAL DE MOZAMBIQUE, EN DICIEMBRE DE 2003. MIA COUTO ME LA CONCEDÍO EN LA OFICINA EN LA QUE EJERCE SU LADO DE BIÓLOGO. EN LA AVENIDA MÁRTIRES DE MACHAVA, UNA CALLE ARBOLADA Y TRANQUILA, SE ENCONTRABA ENFRENTE DEL ORDENADOR Y HACÍA INFORMES TÉCNICOS SOBRE LOS RECURSOS NATURALES. MI PROPUESTA INICIAL DE DISCUTIR MEMORIA, IDENTIDAD Y ESCRITA SE MEZCLÓ EN LAS MÚLTIPLES PERSPECTIVAS QUE SE HAN FORMADO EN LA VOZ DEL GRAN ESCRITOR. HEMOS HABLADO SOBRE LA LITERATURA MOZAMBICANA Y LA BRASILEIRA, SOBRE LA LITERATURA.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA, MOÇAMBIQUE, *CULTURA*, POLÍTICA, MIA COUTO.

PALAVRAS-CLAVE: LITERATURA; MOZAMBIQUE, *CULTURA*; POLÍTICA, MIA COUTO.

Maputo, Moçambique, dezembro de 2003

VERA: *Gostaria de conversar com o senhor sobre vários assuntos relacionados aos seus livros, mas tenho interesse especial sobre Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Os motivos do meu interesse podem ser resumidos sob três aspectos: o primeiro diz respeito à memória. A impressão que se tem é que o narrador não contaria essa história, se ele não tivesse uma memória própria – no sentido de ter se apropriado dela –, pois não é necessariamente a memória dele. O narrador, Marianinho, segue reconstituindo sua história e a de seu povo, na medida em que conversa com as outras pessoas, sendo assim, a memória dos outros também. Não é a memória da personagem solitária, pois que ele ignora muito da vida passada de sua comunidade - de uma consciência individual. O segundo aspecto é a questão da (i)migração, na sua contra-face de viagem. Esse narrador é um sujeito que viaja. A possibilidade de contar está vinculada ao fato dele ser um ser que muda de um lugar para outro o tempo todo, transitando. E, por último, há uma questão de ordem estrutural do texto. A trama se enreda de cartas – um gênero de escrita -, que não deixa de ser uma das formas de vontade de fixação da memória. Estes são, em princípio, os três pontos que gostaria de propor para nossa conversa. O senhor acha possível?*

MIA (risos): Claro! Mas não sei se posso dizer alguma coisa sobre isso. Às vezes o autor não é a melhor fonte, mas como você quer conversar, vamos em frente. Vou falar um pouco sobre este tópico da memória. Eu sou filho de um poeta e de uma contadora de histórias. Minha mãe teve mais influência sobre nós - eu e meus irmãos -, do que propriamente meu pai. As pessoas fazem uma ligação com o pai que é da área das letras, acham que isso deve ter sido determinante. Eu acho que não. Olhando para trás, eu acho que não: minha mãe contava histórias cujo fascínio nos prendia todo o ser. Ela nos dava a possibilidade de encantamento por via da palavra, era nosso momento à beira da fogueira à noite. Ela resgatava a relação divina com a palavra por via das histórias. Essas histórias seriam recontadas com tantas diferenças de cada uma das vezes, que acabei aprendendo - através de experiência, não através do exercício intelectual - que a memória, que era a história da sua própria vida, pode ser refeita sempre com sabores novos, reinventada em cada lembrança. Aprendi que a memória é realmente uma construção, que essa construção vive e convive com o seu próprio retrospecto e que, por via do recontar e do seu próprio repassajar, a história ganhava mobilidade e

se converte numa outra composição. É como se ela tivesse contemplando uma coisa... contemplando uma coisa que não tem existência física. Como uma memória musical: às vezes para eu me lembrar de um momento, de um filme, eu vou através da música e não através da história, dos atores, ou das referências quaisquer que eu tenho. Então, tem uma relação com aquilo que chamamos habilidade, capacidade de escolher entre as coisas do passado. E aqui começa o seu segundo tópico que é a viagem. A viagem pra mim é fundamental, eu acho que o que os escritores querem captar é a viagem, no fundo. No caso de Moçambique, a viagem está no propósito de construir uma *identidade*, está na reinvenção da *cultura*. Estamos num país que está ainda muito desarrumado, não está completado e que está nessa situação de viagem... de busca. Estiveram aqui dois jovens músicos e conversamos sobre a diversidade profunda criadora, por vezes, de estranheza. Quando esses jovens vão tocar a sua música numa outra província, em Moçambique, eles sentem-se como se estivessem em solo estranho, num campo estrangeiro. Neste meu livro (*Um rio chamado tempo...*) está presente, sim, aquilo que são dois universos bem claros que é Moçambique: o universo urbano e o universo rural. E já tem muitos moçambicanos que são urbanos e que, quando saem dessa região urbana e se adentram no mundo rural é como se tivessem chegando a uma outra nação. E constroem fantasmas e recriam mitos antigos. O mesmo sucedeu aos descobridores portugueses, que chegam e vêem o Gigante Adamastor. E inclusive esses estereótipos são os mesmos, como tu disseste no início. É preciso desmistificar a idéia de que a África tem uma *identidade* completamente exótica, não é? Mas, por outro lado, eu acho que é saudável conservarmos a idéia de que cada pessoa tem um mistério e, portanto, é preciso empreender a saída de si, usar os instrumentos que são a viagem, a memória, para tu descobrires, pra tu viajares para o outro. Não é tanto a África que está ali. O que está ali é o sentido de uma descoberta dos outros, cada um deles sendo uma espécie de um outro continente, que está rodeado de mistério. Esse fascínio instiga a viagem e é essa viagem que dá gosto fazer. Nós sabemos que a *identidade* moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa *identidade*. Quanto mais perto dessa “tradição” e de

uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma idéia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. A chamada “*identidade moçambicana*” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos...

VERA: *Mia, o senhor incorpora muitas palavras da tradição, das línguas que se falam em Moçambique e também de línguas literárias, como por ex., algumas referências da crítica, principalmente no Brasil, sobre a ultrapassagem das fronteiras do realismo maravilhoso em sua obra. O senhor acredita que atualiza mitos africanos através dessa composição? Assim, o senhor usa uma língua portuguesa, a língua do colonizador, que é o nosso caso no Brasil também, mas a matéria de constituição dessa literatura são as tradições e algumas palavras naturais ou transformadas, das línguas locais.*

MIA: São esses materiais que uso, sim mas naquilo que é os namoros que essa tradição sugere, os jogos de sedução entre diferentes linguagens e culturas ... O que me interessa é como se faz essa dança: aquilo que seria tradição cultural, endógena de Moçambique, e depois essa coisa que seria a influência “externa”. A questão para mim é testemunhar e participar ao nível da língua essas trocas, esses encontros e desencontros entre os valores culturais que para se expressarem têm que pedir licença a uma outra língua. Para mim

é um grande privilégio viver neste tempo, neste lugar em que a língua portuguesa – que é ainda uma segunda língua para a grande maioria dos moçambicanos- se está casando com outros idiomas e outras culturas. Como ela vai reagindo, de forma plástica, a esse jogo de contatos. O que me fascina são as margens onde essas coisas se convertem numa só coisa, onde essas identidades se misturam, convergem...

VERA: *Seria uma tradução da tradição? O escritor como tradutor, mediador de cultura? Do que mais o escritor é tradutor, Mia?*

MIA: É um tradutor de silêncios. Por via da poesia vou traduzindo aquilo que não está dito, aquilo que não pode ser palavra. No meu caso, essa capacidade não resulta de um mérito meu, mas nasce desta condição de eu ser um cidadão de uma nação que se está inventando, de uma nação que ainda procura a sua cidadania. Ganho muita vantagem nisso, desse tempo e lugar onde estou, esse momento em que o país está à procura ainda de sua própria norma lingüística, de seu próprio rosto. Esta condição histórica proporciona a ausência de um retrato. É essa ausência que o escritor busca traduzir.

VERA: *O senhor já tocou nesse ponto, mas gostaria de pensar um pouco na relação Brasil e Moçambique. Estudando a história do seu país, vejo que vocês passam por um processo hoje parecido – no sentido da busca – com o que passamos no início do século XX, com o modernismo brasileiro, naquele empenho todo de artistas e intelectuais de delinear essa identidade nacional. Como o senhor vê essa questão em Moçambique, que ainda não tem uma tradição própria definida de escritura literária, e que faz um percurso que a meu ver é mais acelerado que o realizado por outros países que foram colonizados e que viveram situações parecidas, como o Brasil e os demais países da América Latina. Há uma literatura que se produz em Moçambique que não se confunde com a literatura do colonizador. O Brasil começou, segundo Antonio Candido, a ter uma literatura nacional a partir do romantismo, antes eram modelos e temas transplantados da Europa. Houve um aprendizado literário enraizado na cultura ocidental neste caso. Aqui em Moçambique parece haver na literatura contemporânea uma produção que, embora não tenha uma definição de identidade nacional, é uma literatura que de fato é de Moçambique, que parece dever menos a Portugal do que o Brasil.*

MIA: Antes quero dizer-te, Vera, que esta não é uma matéria sobre a qual eu tenha pensado muito, mas eu acho que se calhar não há uma resposta total, uma resposta única para isso e provavelmente o que tu estás a dizer é verdade. Mas vou arriscar uma idéia no sentido de que há áreas em que eu

reconheço que a nossa literatura é uma espécie de continuidade mal assumida de heranças que vêm do Brasil. Acho que o que provavelmente acontece é que numa certa dimensão essa literatura tem já uma personalidade mais marcadamente nacional porque ela fala de uma alma, fala de uma *realidade*, fala de uma dinâmica que é tão diversa daquilo que vem a ser o centro de origem, centro de influência, que essa marca distintiva está bem definida. Sendo um fenômeno urbano, a literatura em Moçambique nasceu a partir de uma elite que aqui é chamada de “assimilados”. Os assimilados em Moçambique começam recriando uma literatura com fundamento próximo na oralidade, centrada quase exclusivamente na poesia. Os primeiros moçambicanos que nos anos 20, 30, como Rui Noronha, por exemplo, começam a escrever nos jornais com uma reivindicação nem sequer nacionalista no princípio, mas igualitária – no sentido de combater o racismo, a discriminação, mas aceitando que Moçambique era um espaço português. Não se reivindicava um outro espaço: reivindicava-se uma maior justiça dentro desse mesmo espaço. Sobretudo na área da poesia, na década de 50, eles começam com uma consciência formal ligados a certa literatura portuguesa, das escolas dominantes nessa altura em Portugal. Alguns tentam a prosa, muito ligados ao neo-realismo. Depois há um fenômeno interessante, no final dos anos 50, início dos anos 60. O Brasil chega a Moçambique e chega por vias que, nós dizemos, são vias contornadas, quase marginais. Uma das vias pelas quais chegou o Brasil foi uma revista chamada *O cruzeiro*. O *Cruzeiro* chega com desenhos do Ziraldo... com a Raquel de Queiroz. De repente, os nossos escritores descobrem o Brasil. E aí foi uma relação fascinante em que escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego, toda essa gente, mas também poetas como Manuel Bandeira, exercem uma influência determinante em Moçambique. Há então, uma espécie de redescoberta de nós próprios por via desse desafio às potencialidades do idioma comum. Com a geração de José Craveirinha, se aprofunda esse sentimento de familiaridade e estranheza que só podia vir do Brasil, porque no Brasil, no fundo, já havia uma *cultura* que se confrontava com uma língua que vinha de um outro lado, não é? O Brasil já empreendera um exercício de reflexão sobre a língua portuguesa e a *cultura* brasileira. E também já havia influências africanas no Brasil que se refletiam nisso que é a apropriação de um idioma por elementos de uma outra *cultura*...

VERA: *Sim, muita.*

MIA: Os moçambicanos descobriram no falar brasileiro (e também na escrita brasileira) uma familiaridade que não encontravam na fala e na escrita de Portugal. Por ex., a colocação de pronomes: “eu vou lhe fazer”, “eu vou lhe dizer”, esse tipo de coisas que se tornaram comuns no falar brasileiro, poderão ter sido o resultado de marcas lingüísticas “bantus” (nossas, portanto) sobre o corpo da língua portuguesa no Brasil. Uma espécie de co-evolução criou um conjunto de convergências nos nossos modos de apropriação da língua portuguesa. A força das línguas indígenas em Moçambique originou uma enorme similitude naquilo que se chamam os comportamentos desviantes da norma portuguesa. Por tudo isso, do ponto de vista da construção formal da literatura, nós temos soluções de continuidade com Portugal e com o Brasil, em momentos diferentes, em épocas diferentes. Depois, noutra dimensão, digamos naquilo que é relação da alma, da espiritualidade, aí sim, aí já há alguma coisa que é mais nossa, ...e depois, há um nome que tem que ser falado, que no meu caso é muito importante, que é o Luandino Vieira. O Luandino Vieira, o escritor angolano – filho de portugueses, portanto, angolano branco - que descobre Guimarães Rosa, na prisão - ele esteve preso 14 anos, em Angola. No convívio com os presos, ele percebe que a lógica que ergueu o património de reinvenções rosianas já existia dentro de si. A leitura de Guimarães atuou como uma luz verde para o autorizar a recriar o português escrito em Angola. E é curioso que exista essa triangulação entre o Brasil, Moçambique e Angola. Pois é por via de Luandino que eu chego a Guimarães, é uma viagem que se está fazendo de Este para Oeste depois de se ter iniciado no sentido inverso...

VERA: *Essa é uma curiosidade, um campo de especulação. É comum a crítica em torno da sua obra colocar o problema da influência, e é uma idéia que eu resisto um pouco, no sentido da influência pura e simples, que dá a impressão de que só é possível escrever influenciado por outro escritor. Sua literatura é diferente, existe uma mitologia no Mia e existe uma mitologia no Rosa, sem dúvida, nos seus ambientes culturais, mas entendo que são operações diferentes. Aí o senhor me diz que o Rosa chegou pelo Luandino.*

MIA: Foi. Sim. Foi por sugestão de Luandino que eu conheci a escrita de Guimarães Rosa. Nos anos oitenta, estávamos em guerra, em pleno isolamento do mundo. Eu nem sabia da existência do Guimarães Rosa. Curiosamente de-

pois da independência, a nossa relação com o Brasil ficou muito distante. Antes, o Brasil exportava-se para Moçambique e eu já dei conta, nesta conversa, de como a literatura brasileira viajou profusamente para Moçambique. Mas depois de 1975, não chegava nada do Brasil. Do nosso lado havia a guerra, do vosso a ditadura. Nesse período, nós recebemos brasileiros que eram refugiados políticos, e havia uma influência localizada em pessoas, em amigos. Mas não mais que isso. Quando, nos anos 70, descobri Luandino isso foi uma revelação importante, decisiva mesmo. Escrevo o primeiro livro de contos muito influenciado...eu não tenho medo da palavra “influenciado”. Fui marcado por esse encontro com o escritor angolano e desse encontro surgiriam caminhos que eu pensava quase interditos. Durante anos mantive essa relação com os livros do Luandino e lia tudo que eu podia desse autor. E li numa entrevista que ele deu, que ele próprio se declara influenciado pelo Guimarães Rosa. Fiquei curioso. Afinal, a relação que ele confessava manter com Guimarães Rosa era semelhante àquela eu estava mantendo com o texto dele. A minha procura de livros de Rosa começou então. Mas não havia nenhuma hipótese: nós não tínhamos livrarias, não mantínhamos relacionamentos próximos com o exterior. Eu devia esperar que alguém que viesse do Brasil e me trouxesse um livro. Demorou muito tempo, um dia eu recebo as *Primeiras estórias*... *Estas estórias*, só li posteriormente. Eu recebo as *Primeiras estórias* e realmente eu entendi bem: estava ali alguém que tinha conseguido fazer na língua portuguesa um processo de reencantamento profundo por via da emergência da poesia...

VERA: *Mas, eu sei que o senhor começa na literatura a escrever poesia, então esse trânsito para narrativa ficcional encontrou aí uma comunicação direta? Existem outros caminhos de construção de uma literatura que não necessariamente, ou pelo menos totalmente, são dados por uma determinada influência. Quer dizer, essa experiência com a palavra na poesia é muito importante pra essa nova poética que o senhor vai construir e, se re-energiza com o contato com Rosa?*

MIA: Acho que é vital. Aí eu tenho resistência, quando eu te digo que não tenho receio da palavra influência, é nesse sentido que eu acho que tenho que nomear as pessoas que foram meus mestres, nós temos os nossos mestres, digamos assim. Não quero esconder isso, nunca. Minhas maiores influências começam, nessa ordem seqüencial, pelo Luandino Vieira e depois chega ao Guimarães Rosa. Eu sou surpreendido por Guimarães Rosa já depois do primeiro livro de contos ter sido publicado... eu já tinha escrito esse

primeiro livro de contos e nesse livro (que se chama *Vozes anoitecidas*) eu já iniciado um percurso de transgressão linguística, aquilo que se entende como reinvenção da palavra e recriação da língua. Mas é muito notório isto que tu dizes: entre o primeiro livro de contos e o segundo livro de contos que é *Cada homem é uma raça*, tu vês a chegada do Guimarães Rosa. E é visível que eu conversei com esta outra pessoa, com este espírito de quem não morreu mas ficou encantado. Ele me abriu campos no sentido de que me autorizou desenvolver o meu próprio caminho. Eu sei que faço algo muito distinto do que faz Luandino e do que faz Guimarães Rosa. É por isso que não tenho receio de usar a palavra influência. Agora ao que oponho resistência é reduzir o processo de criação do meu texto a um exercício meramente lingüístico, estilístico, estético ou qualquer coisa assim. Eu acho que não, há qualquer coisa que é anterior a este tratamento lingüístico... eu preciso desta outra língua porque quero dizer uma coisa que está oculta, uma coisa que só pode ser dita dessa maneira. Esta língua minha é o resultado desse resgate daquilo que está para além do lado funcional do idioma, aquilo que não tanto as pessoas mas as vidas das pessoas nos falam. No caso de Rosa, seriam as personagens do sertão, no caso de Luandino Vieira, seriam as personagens do musseque. Essa gente traz para o lado de cá da luz vozes que estão na sombra. Não estão na sombra porque são do sertão ou porque são de musseque, estão na sombra porque pertencem ao universo da oralidade que sobrevive, mesmo que submerso, em cada um de nós. É por isso que a escrita de Guimarães Rosa ou de Luandino Vieira tem esse fascínio, porque no fundo elas colocam em diálogo o nosso lado da oralidade com o lado adulto da escrita. Essa oralidade é uma espécie de pátria onde vivemos a infância e da qual não fomos nunca completamente expulsos. Não são apenas os camponeses analfabetos que sustentam esse universo. Nós todos já vivemos na oralidade.

VERA: *É, o senhor faz-me lembrar o Mário de Andrade, quando ele quer sondar uma identidade nacional, escreve Macunaíma...*

MIA: Tens razão, é uma espécie de vontade de encontrar um início. Guimarães Rosa provavelmente é aquele que levou mais longe isso, mas não é o único a tratar a língua assim. A Clarice Lispector faz alguma coisa parecida, de uma outra maneira. A Adélia Prado também o faz. Em todos estes casos há uma espécie de perda da familiaridade com o teu próprio idioma. O escri-

tor surge como que desamparado de sua própria língua materna, como se perdesse a memória e tivesse que inventar a sua própria casa. O escritor, de repente, deixa de ter idioma. O escritor deixa de ter escrita e é obrigado a um regresso primordial...

VERA: *É uma língua em trânsito, Mia?*

MIA: Em trânsito e em transe também. (risos), Só num estado de transe se é capaz de ouvir outro ser, só nesse estado de enlevo nos retiramos da página. O que me acontece quando leio Rosa, Adélia Prado... para mim ela é outro mestre, quando eu chamo mestre é porque são textos que roubam daquilo que seria o verbo “ler”. O que se sente é o seguinte: eu não os posso ler, compreendes? é uma confissão que eu raramente faço, mas eu adoro livros que eu não consigo ler desse ponto de vista de que aquilo que estou a fazer não é ler, e uma outra coisa, tem que se inventar um verbo para isso. Porque acontece quando estou a ler o Guimarães Rosa ou a Adélia Prado, certos textos me atiram para fora da página, eu tenho que parar porque eu começo escutando vozes que disputam o que está fora do registro gráfico, está para além da página. Eu entro em transe, em trânsito, nesse sentido. Então eu tenho de reler, tenho que reler cinquenta vezes a mesma página porque...

VERA: *É como se o senhor sentisse a falta de uma língua própria?*

MIA: Exatamente, é feita de vozes, é feita de oralidade. Isso transporta para a infância, para encantamentos e instantes de fantasia que vivi na minha vida, e que ainda hoje são meu chão.

VERA: *E o Manoel de Barros?*

MIA: Esse é outro, li mais tarde. Eu acho que o Manoel de Barros exerceu sobre mim grande fascínio porque no fundo ele faz na poesia em verso aquilo que o Guimarães realizou na prosa. Mas o Rosa é também poesia, não é?

VERA: *Li uma entrevista em que o senhor dizia sobre o desafio que é para o escritor fazer uma literatura que fale do seu clã, do seu lugar, e ao mesmo tempo em que transcenda esse lugar. O que é isso? Como é fazer uma literatura que se organiza com elementos da tradição, de África, de Moçambique, articulada historicamente a acontecimentos políticos e sociais, e ao mesmo tempo essa literatura ter uma dimensão transcendental, conseguir atingir (muita gente lê o senhor no mundo inteiro) – quer dizer, o que você definiria como alguma coisa aí para além da geografia do seu continente, do seu país?*

MIA: Vera... pra te dizer a verdade não sei falar muito sobre isso (risos)... mas provavelmente é condição de todo escritor.

VERA: *Mas o senhor tem essa consciência presente quando escreve...*

MIA: Não, para dizer a verdade, não. Eu estou a contar uma história, sobre o próprio exercício da escrita não tenho nenhum pensamento prévio, compreendes? Não tenho nenhuma construção. *A posteriori* sim, posso olhar para um texto e pensar sobre ele e construir qualquer coisa sobre a sua relação entre o particular e o universal, a relação entre aquilo que é a raiz e a árvore do texto.

VERA: *Os críticos sempre querem saber... (risos)*

MIA: Claro, e aprendo com muitos críticos também, alguns têm uma relação tão criativa com o texto como o próprio autor, o crítico pode ser...

VERA: *...um empalhador de passarinhos...*

MIA (risos): Não, não...porque o que ele está fazendo é um texto e esse texto possui um diálogo de criatividade com o outro, o texto original...

VERA: *Estou brincando com isto porque é comum os críticos buscarem o projeto estético do autor. Mia Couto não teria esse projeto?*

MIA: Não tenho...é possível que apareça, que tu me ajudes aclarar alguma coisa neste campo. Quando digo isso é que não o conheço. Na verdade não tenho tanta vontade conhecer porque tem a ver com uma saudável ignorância, como alguém que tem medo de desmontar um relógio e depois não saber montar (risos) outra vez. Acho que às vezes é preciso não saber, é tão importante não saber como saber, em certas áreas. Além disso, também estaria a falar de mim de uma maneira que não me agrada muito. E os processos criativos são comuns a qualquer pessoa que mesmo que não escreva, que não pinte ou que não faça música. Cada um tem um certo exercício criativo, inventivo no seu dia a dia. Todos somos de alguma maneira criadores de estórias. Há exercícios de criação que tem a ver com a nossa própria sobrevivência. Há esta noção compartilhada com aquilo que eu quero dizer, como ouvir a escrita por falta de habilidade de escrever. Na minha família, eu era um caso mais ou menos perdido, sabes? (risos) Eu não tinha habilidade para as outras coisas...

Vera: *Mas o senhor já atuou no jornalismo, sei que hoje, é biólogo, militante, acho isso uma coisa interessantíssima. As pessoas em geral que não conhecem a sua literatura ficam imaginando que há nela muitos macacos, lagartos, cobras, zebras e elefantes. O que poderia fazer um escritor-biólogo em África?*

MIA (risos): É, isso não é tão fácil. Mas me ajuda muito a ter outro tipo de perspectiva, aquilo que eu estava a dizer com relação à língua (que eu possa

revisitar a língua como um estranho, olhar a minha própria língua como um estranho). Hoje quando olho para uma árvore eu sei falar a língua dela, ou aquilo que ela diz, não importa o quanto isto seja mistificado, sei que estou a romantizar mesmo, mas hoje entendo alguma coisa que a árvore ou o bicho quer dizer porque a biologia me deu esta possibilidade, estás a perceber? Portanto, eu hoje já não leio apenas livros, leio árvores também. (risos).

VERA: *Em meio às suas outras atividades, como a de biólogo, o senhor dedica muito tempo a escrever literatura?*

MIA: Olha, essa dedicação é permanente. A escrita não se resume ao momento em que deitamos palavras para um papel. A escrita é todo um modo de estar, de viver com atenção no lado invisível do quotidiano. Implica uma relação de criatividade que se mantém com os outros e com o mundo. Nesse ponto de vista, ninguém “é”, ninguém é escritor por essência. Tu “estás” escritor, porque tens esta relação criativa com os outros e com o mundo. E eu tenho esta felicidade... este gabinete onde trabalho como biólogo não um local de “emprego”. É o lugar onde encontro os meus amigos, onde faço o que mais gosto. Tenho amigos - uma empresa de amigos - e que permitem que eu não tenha que esconder para escrever literatura. Agora estou aqui fazendo um relatório técnico sobre Moçambique, uma coisa completamente diferente, mas de repente isso suscita algo, e como estou a trabalhar em grupo, que tem gente diferente, sensibilidades diferentes, isso tudo contribui. Tenho sempre abertos dois textos no meu computador, um texto técnico e outro um texto criativo mesmo que composto inicialmente de anotações dispersas. Às vezes, simples personagens. Eu não sou tanto um construtor de narrativas, o que me agrada mais é construir personagens... depois eu vou inventando histórias para que essa personagem tenha sentido, compreende? Mas pra mim o que se acende, aquilo que se ilumina, são personagens, são pessoas. Certa vez encontrei o Rubem Fonseca na Alemanha e foi um encontro extraordinário, porque ele fazia um exercício fascinante (quando nós fugíamos do congresso (risos) que era realmente uma coisa muito aborrecida): sentávamos num parque como se fôssemos dois velhos, ele era mais velho do que eu, mas na época ele não era velho, ele fazia comigo esse exercício: “olha, vem aquela senhora de vestido preto, eu vou dizer quem é aquela senhora... e ia contando uma história: essa senhora está de vestido preto porque o marido morreu numa manhã de inverno...” e começava a

criar uma história com base em pequenas sombras, em pequenos sinais que aquela mulher produzia de si mesma. Era como se fosse um jogo, uma brincadeira de adivinhação a partir da qual se erguia a história de alguém. Uma simples sombra de gente se convertia numa fonte inspiradora, em alguém capaz de suger uma história, alguém que, por qualquer sinal de tristeza ou de alegria, ou qualquer sinal particular, revelava uma história que valia a pena ser contada ... e isto era uma coisa que eu fazia desde menino. Era isso: converter uma presença subtil numa revelação. Rubem Fonseca (que eu já conhecia dos livros) foi um encontro muito importante para mim porque descobri nele uma alma gêmea. Acho que o prazer da escrita está aí, é tu saberes que estás a inventar histórias para pessoas que não têm história – é um bocado de arrogância dizer isto porque estas pessoas, afinal, só aparentemente não têm história... E era assim com Rubem Fonseca. Certa vez, ele me convidou a abraçar uma enorme árvore num parque. Ele abraçava a árvore porque achava que tinha um reencontro com a ancestralidade da árvore... não sei como é que não fomos presos passeando nos jardins, abraçando árvores como se fossem mulheres amadas...