

Karyna Gomes



“As mandjuandadi são a matriz da cultura e da nação guineense”

Karyna Gomes é cantora, jornalista guineense, co-fundadora do movimento pela paz Miguilan ou Minjderis di Guiné No Lanta (Mulheres da Guiné-Bissau, levantemo-nos. Karyna tem a cabaça de tina como um dos instrumentos centrais da sua música. Iniciou a sua carreira musical em 1997 no coro gospel brasileiro Rejoicing Mass, em São Paulo. Em 2005 juntou-se à Orquestra Super Mama Djombo. No ano de 2011 mudou-se para Portugal onde lançou o seu primeiro disco, Mindjer. Após o lançamento do disco, fez várias digressões internacionais, entre elas o Atlantic Music Expo, em 2015, e o Mercado de Visa for Music. Em 2021, lançou o seu segundo álbum, N'Na, apresentado em festivais como o Marés de Agosto, Festa do Avante! e no Centro Cultural da Malaposta, no âmbito do ciclo Sons de África no Feminino.

P: Gostava de saber um pouco de si. Quem é Karyna Gomes? Onde nasceu? Como foi a sua infância e como é que surge o seu interesse pela música ou pela cultura guineense?

KG: Chamo-me Karyna Gomes, nascida e criada na Guiné-Bissau. Filha de Juvêncio Gomes e da Lena. Meu pai era guineense e minha mãe de origem cabo-verdiana. Ela intitula-se mais como guineense do que cabo-verdiana, porque foi levada para a Guiné pelos familiares aos 3 anos. Ela cresceu lá e passou um tempo em Cabo Verde. A maior parte da vida dela foi vivida na Guiné-Bissau, apesar das raízes cabo-verdianas bem fortes, sobretudo, na música.

Eu tive acesso à musicalidade muito cedo, tanto da parte materna como da parte paterna, em Bissau. Portanto, a minha musicalidade surge daí, dessa mistura e nessas manifestações culturais que aconteciam quando a minha ama cantava os cânticos *balantes* enquanto preparava a minha papa.

Quando no casamento tradicional guineense ouvia as cantadeiras das *mandjuandadi*, as mulheres da Guiné-Bissau que tocavam, cantavam e dançavam o *combói* que é um ritmo que se dança quando se toca a tina. Tocavam nas festas de baptizado, nas festas de comunhão, ou simplesmente quando se juntavam nos aniversários e até mesmo para celebrar a vida. Lembro-me que vinha o meu tio Micas Cabral com a sua guitarra tocar, o que os cabo-verdianos chamam de "*toca tina*" que também pode ser usado para as *mandjuandadi* da Guiné. Para a cultura cabo-verdiana "*toca tina*" é quando há uma guitarra, há alguém a tocar e a cantar mornas, *coladeras* e outras. Nesse caso, com a minha família mestiça da Guiné e de Cabo Verde, "*toca tina*" era uma mistura dessas culturas todas. Eu cresci nesse ambiente e é daí que vem claramente a minha raiz musical, dos dois lados misturados.

P: Poderia caracterizar cada género musical que escutava?

KG: Era uma infinidade de géneros. Desde géneros que vinham de Cabo Verde ou de géneros que já existiam na Guiné-Bissau, dos casamentos. Quando falo dos casamentos, falo do *combói* que é um dos géneros musicais das *mandjuandadi*. Aprendi depois o *gumbé* tradicionalmente tocado sem instrumentos modernos. O *singa* que é também um outro género musical crioulo da Guiné-Bissau. As baladas que também se chamam *mornas* na Guiné-Bissau. A própria *morna* é cabo-verdiana e também a *coladera*, o *funaná*, o *batuque*.

Por exemplo, quando a minha mãe ia trabalhar, deixava-me e à minha irmã na casa das minhas tias-avós. Elas a trabalhar na costura tocavam o *batuque*. Foi um dos primeiros ritmos com que eu tive contacto, o *batuque* que é um ritmo cabo-verdiano.

Eu também ouvi *marrabenta*, porque tive familiares que nasceram em Moçambique e que depois foram para a Guiné-Bissau. Falo de tios-avôs, como é o caso do meu tio-avô que é pai do Micas Cabral, que viveu em Moçambique, na localidade de Xai-Xai e

que, também, levava essa musicalidade. Lembro-me muito bem da minha tia-avó, ainda viva, a dançar *marrabenta*. Eu olhava aquilo e admirava esse ritmo.

Também tivemos influência da música angolana. Em '70, eu cresci a ouvir a voz d o *semba*, através do Bonga.

Eu cresci a ouvir ritmos tradicionais da Guiné, ritmos tradicionais de Cabo Verde, nos convívios de família, sobretudo quando eram casamentos, eram as *mandjuandadi* a tocar as músicas para embalar a entrada da noiva ou a saída dos noivos já casados. Eram sempre ritmos que coincidentemente têm o mesmo nome que a *morna* de Cabo Verde.

Ouvíamos os últimos lançamentos de Cabo Verde como dos Tubarões, do Bulimundo, do Bana, da Cesária - muito antes de ser mundialmente conhecida - da Celina Évora. Cresci a ouvir músicas do Congo, do actual Congo Kinshasa que era Zaire, na altura.

Cresci a ouvir música que vinha do outro lado do oceano atlântico, do Brasil, de Cuba, porque a Guiné recebia muitos professores cubanos e médicos cubanos que também conviviam connosco, tornavam-se amigos da família e traziam a sua comida. Eu cresci numa cidade mestiça, numa cidade que tinha naturalmente toda essa movimentação cultural que se cruzava nos quintais das casas. Havia a tradição de fazer festas de quintal.

P: Ainda nesse período, quais são os géneros musicais que pode mencionar que estavam directamente ligados à resistência colonial na Guiné?

KG: A leitura que eu faço são os ritmos, sobretudo os ritmos crioulos. Por que digo isso? Porque há cerca de 200 anos atrás, aproximadamente pelas contas que se fazem, surge um movimento cultural denominado *mandjuandadi* que não é nada mais, nada menos que um agrupamento de mulheres. Como diz Odete Semedo, são lugares de tensão, porque alguma coisa não está bem. As mulheres reúnem-se e começam a partilhar as suas dores, as suas dificuldades, a situação em que estão inseridas que era uma situação de total opressão. Diga-se de passagem, uma opressão cultural numa realidade sociocultural em que era proibido falar a sua língua, chamar pelo nome, comer a sua comida. Então surge esse grupo das *mandjuandadi* como se fosse um espaço de resistência, de desabafo, de intercâmbio que tinha gastronomia e música. Tudo virava canção, entre um copo de vinho e outro ia-se improvisando, tocando a *tina* que é um instrumento típico que as mulheres tocam.

Segundo a lenda, estavam a lavar uma roupa no rio, com a cabaça que usam para fazer todas as coisas, dar banho ao bebé, fazer comida, carregar coisas e a cabaça, de repente, vira na água e começa a tocar. Isso tem um som e começam a desenvolver ritmos a partir da cabaça, ou seja, a cabaça representa a mulher que toca a cabaça, a mulher que canta as suas dores, a mulher que canta os seus desafios.

Já na altura havia uma língua transversal, que é a língua crioula e que surge da tentativa de comunicação entre os colonialistas portugueses e os povos da Guiné-Bissau. É uma língua que não pertence a nenhum grupo étnico, é uma língua transversal. Mas essa língua produz uma cultura. Por exemplo, crioulo não é só uma língua, é uma cultura, uma forma de ser.

Outro exemplo são os pratos que se vão confeccionar num grupo de *mandjuandadi* são pratos já mestiços, como o caso de caldo de *mancarra*, o *chabéu* que é o fruto do dendê e tantos outros pratos que já se confeccionam nesse ambiente, porque cada um trás a sua cultura. O *balanca* trás a sua cultura, o *pepel* traz a sua cultura.

As várias etnias que compõem as *mandjuandadi* estão lá representadas, mas trazem também um pouco de si e esse pouco de si vai-se misturando e vai-se transformando. Vai-se transformando ao ponto de dentro da cultura crioula existirem quatro géneros musicais, nomeadamente o *gumbé*, o *singa*, a morna que é a balada e o *combói* que é o que as mulheres, normalmente, são especialistas.

O mais interessante é que apesar de ser uma cultura de matriz feminina, que tem para além da música, da comida, tem a questão da providência. Em Moçambique é o *xitique*. Lá chamamos de *abota* que é uma estratégia de sobrevivência, ou seja, as mulheres que não têm grandes rendimentos, todos os meses dão um pouco para cada uma receber um montante total mensal. Elas disponibilizam-se para se apoiarem mutuamente. É o espírito do associativismo, a questão da governação, da gestão, do apoio mútuo.

Uma das coisas mais interessantes é que elas cedem o lugar de rei aos homens, pois dentro da cultura *mandjuandadi* convida-se o homem para integrar. Afinal de contas são os nossos maridos, são os nossos companheiros, mas não vão só ficar a ver o que nós estamos a fazer. Há sempre um rei e uma rainha que saem do fórum das *mandjuandadi*.

Há uma tese brilhante sobre isso da Dra. Odete Semedo e falando com o Miguel de Barros também se podem descobrir coisas incríveis sobre as tradições das mulheres da Guiné, sobretudo das tradições das mulheres crioulas e o papel fundamental que tiveram na resistência. A minha leitura não é nada mais, nada menos, do que um movimento de resistência cultural contra o sistema colonial, porque foi graças a esses movimentos que nós temos uma língua, uma cultura. Eu vou mais longe - já disse isso numa entrevista - considero as *mandjuandadi* como a matriz da cultura e da nação guineense.

A partir do momento que na Conferência de Berlim decidiram colocar fronteiras entre os povos africanos, nós nos tornámos num povo só, ou pelo menos era o que se pretendia, ignorando completamente a diversidade que havia, os estados que já havia e que estavam já delineados. Ou seja, forja-se uma nação e como vamos consolidar isso? Através das *mandjuandadi*, porque a *mandjuandade* não pertence a nenhum

grupo étnico, tem uma língua, tem música, tem gastronomia, tem literatura. Acaba sendo o espelho daquilo que seria a nação guineense hoje. A partir do momento em que nós nos consolidamos como nação, conhecendo-nos a nós mesmos sem ignorar a diversidade, nem a força que essa diversidade tem, aí sim, nós vamos conseguir alcançar o desenvolvimento, a coesão e a estabilidade que tanto sonhamos.

Na verdade, não fui eu quem foi para a música, a música é que se apresentou a mim desde criança, desde que eu nasci no seio de uma família muito musical. A minha tia, irmã mais velha do meu pai era cantadeira, compositora das *mandjuandadi* e tinha o seu grupo. Depois vão surgir muitos grupos das *mandjuandadi*. A minha tia era Basília, a mãe do Justino Delgado. Ela tocava, cantava e compunha. Eu lembro-me, ainda pequenininha, que sempre que havia um casamento dos meus primos mais velhos, as minhas tias convidavam os grupos.

A minha saudosa avó, mãe do meu pai, convidava o grupo dela para tocar e dançar e era sempre uma festa na casa da noiva ou na casa dos noivos. Casava-se no civil, ou na igreja e depois tinha que se tomar a bênção. Lá, havia sempre música, uma musicalidade que é a minha raiz. Mais tarde, começou a surgir um movimento forte em que se fizeram algumas gravações. A Rádio Nacional da Guiné, na altura, transmitia essas canções.

Eu fui fazer música a sério depois de ter passado pelo Brasil e ter entrado no mundo gospel. Comecei a cantar como solista de um grande grupo gospel que se chamava *Rejoicing Mass Choir* no Brasil, após ter passado por uma adolescência com muita influência da música norte-americana. Eu adorava Whitney Houston, Michael Jackson e todos esses ícones da música, do *jazz*, desde a Aretha Franklin, Lena Simon até às grandes cantoras africanas como M'Bilia Bel, Miriam Makeba, Tshala Muana, Monique Séka e tantas outras divas africanas. Eu venho com essas influências todas.

Assumi o meu dom pela música por volta de 2005, quando comecei a tocar no restaurante de uma prima minha e fui convidada por uma banda histórica que se chama *Super Mama Djombo* que ia gravar em 2007 um disco na Islândia. Eu juntei-me a essa residência artística. Fui apresentada ao grande público guineense por essa banda histórica, o *Super Mama Djombo*. Nisso sou eternamente grata ao Adriano Ferreira Atchutchi, o chefe da orquestra da banda e ao Zé Manuel Fortes, um grande músico guineense daquela geração. A partir daí fui convencida por eles que deveria seguir uma carreira a solo.

Mesmo que eu quisesse desistir, agora é tarde. Tenho dois álbuns de originais. Estou a trabalhar num EP e estou aqui em Moçambique a fazer uma residência artística. Estou a gravar também mais três temas em parceria com os Timbila Muzimba e uma cantora moçambicana que se chama Mana Bela.

P: Esteve no Brasil e em 1996 fazia parte de um grupo coral. Em 2005 recebe o convite dos Super Mama Djombo para fazer parte desse grupo. Como ocorre esta mudança de música coral para outro género musical?

KG: Eu era muito nova, tinha acabado de sair da adolescência. Acabava de entrar na faculdade, ouvia e consumia muita música norte-americana, sobretudo música negra e afro-americana.

Quando assumi o cristianismo, conheci o *Rejoicing Mass Choir* e integrei o coro de uma maneira natural. Eu penso que tudo aconteceu na minha vida de uma maneira muito natural. Cantei no coro durante quatro anos e quando voltei para Guiné, em 2001, continuei a cantar na igreja e continuo até hoje. Comecei a cantar música gospel, mas essencialmente norte-americana e no Brasil também com muita identidade brasileira. Questionei-me: A minha identidade? Quem sou eu? Quem sou eu musicalmente?

Então, fui resgatar a minha raiz e pesquisar sobre as *mandjuandadi*. Fui à Rádio Nacional buscar um arquivo enorme de músicas eruditas guineenses, desde as músicas dos temas mais tradicionais e não crioulos. Por exemplo, o N'Famara Mané que era um crioulo, um cantador, um tocador da etnia Biafada que mobilizou centenas de jovens para a causa da independência só com a sua viola tradicional. Isso foi uma redescoberta na minha africanidade e sobretudo uma redescoberta na minha raiz musical.

Logo a seguir fui convidada pelos *Super Mama Djombo*. Diria que fui abençoada, porque esse grupo poupou-me um trajecto para ser conhecida a nível nacional, numa carreira a solo. Aquilo foi automático, como voz dos *Super Mama Djombo* cantei dois temas épicos do grande José Manuel Fortes e automaticamente caí de pára-quadras no mundo da música. Entrei pela porta da frente no mundo da música na Guiné-Bissau através de dois grandes nomes da história da música. A transição foi natural, não foi nada que eu tenha pensado.

Eu acredito mais na vida, deixando as coisas fluírem naturalmente. Por exemplo, eu não planeei vir a Moçambique e estar a ter, se calhar, uma das incríveis e melhores experiências musicais de sempre, com uma cantora da terra, de cultura *chope*. Está a acontecer naturalmente e está a ser incrível. Ou seja, as coisas foram acontecendo na minha vida de uma maneira muito natural e essa transição - eu acredito em Deus - foi uma dádiva divina.

Conheci Dulce Neves - é a primeira mulher guineense que cantou, deu a cara e aguentou todos os preconceitos que uma mulher que cantava na época em que ela começou a cantar. Ela sofreu para que hoje saíssem outros nomes como eu, a fazer música na Guiné e ter a liberdade de ser mulher na música. Essa transição foi natural, depois disso, foi só deixar fluir, acreditar no que disseram de que era uma grande cantora e que tinha de fazer a minha carreira a solo.

P: Em 2006 participou no festival da CPLP realizado em Bissau, onde actuou ao lado de artistas como Tito Paris e alguns outros nomes da música lusófona. Que lembranças têm deste festival e que *inputs* trouxeram para sua carreira profissional?

KG: Isso foi mais uma dádiva de Deus na minha vida. Eu estava muito assustada porque era a primeira vez que ia actuar num palco tão grande, num estádio para centenas e centenas de pessoas. Eu disse: "Pronto, morri... Vou chegar lá." Lembro-me que chamei a minha mãe e a minha tia e disse: "Mãe, fiquem aqui atrás, vocês já correm rapidamente e eu vou estar a chorar muito, vocês vão-me recuperar lá." Elas disseram: "Vai com Deus, vai correr tudo bem." Lembro-me de o *Tito Paris* ter ficado encantado com isso. Nem me lembro do que cantei.

Tito Paris convidou-me para um concerto intimista que ele deu na cidade de Bissau, num espaço que se chama Tabanka que é onde os Tabanka Djaz começaram. Eu lembro-me de ele ter ficado emocionado, após fazer um dueto comigo. Olhou para a plateia e disse: "Por favor, apoiem esta menina." Nessa altura, ainda não tinha gravado com os Mama Djombo. Isso aconteceu numa altura em que eu estava a pesquisar sobre as raízes, estava a ouvir muitos músicos. Por exemplo, o Manecas Costa já tinha lançado um disco incrível que se chama *Paraíso Di Gumbe*. Nessa altura, ouvia muito o projecto do Juca Delgado com a Eneida Marta e ouvia muitas coisas da Guiné que tinham sido gravadas de uma maneira precária na Rádio Libertação. Ouvia muito Dominique, o N'Famara Mané. Como já havia dito, ouvia aquelas canções que o Justino Delgado e Manecas Costa gravavam, antes de terem emigrado para a Europa. Foi nessa altura que aconteceu esse festival da CPLP em que Adriano Atchutchi me viu num dos concertos. Foi em um desses concertos em que o Adriano Atchutchi me convidou para fazer parte do seu projecto.

Eu não estava a perceber o que Deus estava a preparar para mim naquela altura. Super inocente, de repente estou na Islândia, num estúdio a gravar com os "míticos". Estava a Dulce, estava o Miguelinho N'simba. Estavam os grandes monstros da música da Guiné, ou seja, eu tinha os melhores a me instruírem no canto e eu com aquela escola do gospel, com uma determinada técnica vocal. Confesso que aquilo me deu uma trabalhadeira. Fez-me reconsiderar tudo e ver a própria forma de cantar. Daí fui estudar canto de uma maneira autodidacta, porque as aulas eram caríssimas e o meu salário não dava para tanto.

Fui ouvindo Sara Tavares, Nancy Vieira, Lura e vendo também como se comportavam no palco. Eu era o cúmulo da timidez, subia ao palco e bastava ver o público, começava a suar. Então, fui aprender com a Lura, a Elis Regina, com o Bob Marley como é que se deve estar em palco e transmitir a tua verdade, a tua mensagem.

Isso tudo foram os Himalaias que tive que escalar para poder superar-me nesse sentido e estar mais ou menos pronta.

P: Este álbum é o último, não sei se é certo, mas pelos dados que encontrei é que participou da gravação do último álbum do grupo em 2007. Quais seriam as características desse álbum em termos de estrutura musical e temas abordados?

KG: Se investigarem, Super Mama Djombo é uma banda de intervenção. É uma banda histórica da Guiné-Bissau que faz, essencialmente, música de intervenção. Super Mama Djombo tem 51 anos. É uma banda súper conceituada com reputação a nível mundial. Digamos que no mesmo estatuto, se calhar, é sucedido só pelos Tabanka Djaz, apesar de terem havido muitos outros grupos que foram perdendo expressão ao longo dos anos. Os Super Mama Djombo conseguiram manter-se com uma certa expressão.

Para dizer que era só mais um disco, mais uma obra-prima que nascia de uma banda que já não tinha mais nada para provar a ninguém, cujo maior compositor, o Adriano Ferreira, já tinha feito canções que relatam todo o drama vivido no conflito de 1998, toda aquela situação que a Guiné-Bissau estava a viver na altura, não menos difícil da que estamos a viver agora - de transição e de reafirmação.

Comecei a cantar um tema que o Adriano fez entre 1975 e 2005 que estava a ser preparado há 30 anos. Lembro-me de ter entrado no estúdio a suar e, ao mesmo tempo, a dizer que isso tinha que sair bem. Interpretei neste álbum dois temas: o *Nó Festa* que, também, foi feito entre 1971 e 2005 e o "Filho inimigo" (*Fidjo di mi*) feito entre 1975 e 2005. Estes temas foram partilhados pelo Zé Manuel Fortes e pelo Adriano Atchutchi. Tinham três gerações no grupo: a geração fundadora, a segunda geração com o Tino Trimó, e a geração mais nova que era eu e o Binhan. Só segui as instruções dos mais velhos e toda aquela vertente de intervenção que eles tinham, ali, presente. Era só fazer o que eles estavam a apresentar ali.

P: Em 2014 lança o seu primeiro álbum a solo intitulado *Mindjer* produzido por Paulo Borges e editado pela Get Records. O que poderia falar acerca deste álbum, estruturação musical e temas abordados?

KG: *Mindjer* significa mulher, em crioulo. Não fui eu que escolhi o nome. Na verdade, o nome veio naturalmente, com o passar do tempo. O facto de ser convidada por uma banda daquela dimensão - Super Mama Djombo - também influenciou.

Quando eu decidi mudar-me para Portugal, foi a maior aventura da minha vida. Mas, graças a Deus, deu certo. Foi há exactamente 12 anos. Fazer um disco que se chama *Mindjer* foi a expressão da minha alma, porque todos os temas foram escolhidos com muito amor, muita naturalidade e muita precisão.

Eu tinha conseguido um produtor incrível, um açoriano que não tinha contacto nenhum com a música da Guiné. Eu lembro-me de cantar, mesmo com a boca, os padrões rítmicos, para ele poder reproduzir no computador e depois convidar os músicos para gravarem na pós-produção.

Aquilo era um trabalho de pré-produção, de reconhecimento, para ver como é que íamos cruzar as nossas sonoridades. Ele trouxe toda aquela escola do *pop* português e da música que se fazia em Portugal e toda aquela sapiência.

Ele já tinha produzido outros grandes cantores como o saudoso Carlos do Carmo, a banda GNR, uma grande banda de *pop rock* português. Ele é teclista, arranjador, produtor e acordeonista. Tinha também uma grande experiência com a música caboverdiana, mas nenhuma experiência com a música guineense. Aquilo era um grande desafio para mim, porque o produtor que conseguiram arranjar-me teve um problema de saúde sério e já não podia continuar mais. Então, tinha que ser eu a sonoridade guineense. O resultado foi um disco com a minha sonoridade própria.

Eu fui abençoada por Deus, porque, se calhar, se tivesse trabalhado com um músico tipicamente guineense não teria a minha musicalidade presente. Se calhar seria imposta uma estrutura: "Não é assim, ou é assim, é desta maneira". Foi, ali, que eu aprendi com a própria vida de que a tua musicalidade é aquilo que sai de ti. Foi isso que aconteceu com o disco. Não foi difícil encontrar canções, apesar de saber que pode haver olhos críticos referindo que isso não é música da Guiné. Mas eu não me preocupei com isso. Eu preocupei-me em trazer a *tina*, os músicos guineenses que eu senti, como por exemplo, o Manecas Costa. Senti que estas pessoas eram fundamentais para trazer a própria sonoridade guineense com as quais eu me identificava.

Daí surgiu o disco *Mindjer*. Os temas foram sempre se afunilando para a temática da mulher. Quando gravámos o décimo segundo tema, chegámos à conclusão de que o disco devia se chamar *Mindjer*, prestando um grande tributo às mulheres, à minha mãe. Eu faço uma música dedicada à minha mãe, às minhas tias-avós (uma delas ainda estava viva) e a todo esse capital de mulher africana que nós temos.

P: No mesmo ano em que lança o disco "Mulher" foi distinguida com dois prémios, um de melhor cantora da Guiné e também foi seleccionada para um *showcase* no *Atlantic Music Expo 2015*. Podia falar um pouco desses momentos?

KG: Eu chorei baba e ranho. Não estava à espera. Eu estava com muito medo de pensarem que eu não estava a cantar música da Guiné. Pensei que pudessem dizer: "Essa aqui não." Ou ainda que as pessoas iam dizer: "Mas o que a Karyna está a cantar?", por causa do tema "Amor livre". É a música que até hoje me pedem para tocar. Tenho essa música em todos os repertórios de concertos ao vivo. Quando disseram que fui seleccionada pelo povo para o prémio de melhor cantora guineense e que não foi um júri que seleccionou, foi o povo da Guiné que ligou para as rádios, fiquei bastante emocionada.

Eu lembro-me que era o meu aniversário nesse dia e eu chorava. O rapaz que me entrevistava não percebia nada, só pedia que eu cantasse. "Como é que vou cantar?" Eles gritavam: "Karyna!" e eu não podia acreditar que isso estava a acontecer. Sofri

quando o Mimito que era o produtor guineense do meu disco teve três AVCs seguidos e ficou em estado vegetativo. Eu tinha esse contrato com a editora e tinha que gravar. Tinha que avançar com um produtor português e era o meu disco de estreia. Confesso que estava cheia de medo. Pensei que pudesse estragar a essência da musicalidade da minha terra. Mas, teve exactamente o efeito contrário. Todas as propostas de canto e de sonoridade que eu fiz nesse disco tornaram-no único, pois propõe uma nova forma de estar na música da Guiné que é completamente diferente do que todos os guineenses tinham feito até ali, a própria captação do som. Para mim, é o meu melhor disco, com todo o respeito que tenho pelo segundo disco. Não quero ser ingrata com o segundo disco, mas a população adorou-o e isso para mim foi o melhor prémio. Recebi outros prémios nos Estados Unidos, mas não há nenhum prémio que supere este do primeiro disco.

P: E sobre a *Atlantic Music Expo 2015*?

KG: Primeiro, obrigado ao José da Silva que é uma pessoa que sempre esteve presente na minha carreira. Ele não sabe, mas eu nutro um grande respeito, carinho e gratidão pelo apoio que ele sempre me deu. Aliás, ele e a sua equipe que me seleccionaram para esse mercado abrindo-me as portas para o mundo. Se hoje a Karyna Gomes é conhecida na Polónia, na Alemanha, nos Estados Unidos e se hoje tenho uma carreira é graças a esse mercado que estava composto pela imprensa mundial especializada na música.

Estavam lá representantes de grandes festivais como a *Afrika Festival*, para onde a Alemanha me convidou. A partir daí, vários festivais me convidaram e fui com a minha banda para esses lugares todos apresentar o meu disco.

Lembro-me que no ano passado fiz uma digressão enorme na Polónia, mas foi graças a esse mercado. Portanto a *Atlantic Music Expo*, não foi só uma grande oportunidade para mim, como é o mercado que recomendo a todos artistas. Quando vejo um jovem talento, eu digo: "Não perca a oportunidade de se apresentar." Para mim foi fundamental.

P: A 24 de Setembro de 2021 lançou o seu segundo álbum intitulado *N'na*. Quais são as características deste álbum e o que difere do primeiro álbum?

KG: A sonoridade. O primeiro álbum foi extremamente caro, porque foi totalmente acústico, gravado por um produtor extremamente conceituado. Também porque o mercado naquela altura estava mais propício para esse tipo de sonoridade, esse tipo de abordagem musical. Passados sete anos o mercado mudou, transformou-se completamente e eu tive que me adaptar às novas realidades. Então, o crioulo está intacto, a temática sobre a mulher está intacta. Entretanto, é uma mulher mais jovem que é mãe e que o sistema não ajuda. Então, o nome *N'na* foi o último tema do disco que eu gravei. Este tema foi gravado no meio da pandemia e eu já entrei como produtora. Montei um estúdio em casa e comecei a criar os temas. Descobri um

produtor moçambicano incrível que produziu os temas que eu mais gosto no disco, claro, também os que foram produzidos por mim. Ele estava em co-produção. Foi um disco difícil que custou muitas lágrimas, numa altura em que as pessoas já não investem em artistas e apareceu-me a Kavi Music, a minha *label*. Portanto, algumas coisas correram muito bem, outras não.

Eu penso que o objectivo do disco está aí, que era juntar a minha sonoridade mais acústica com a minha sonoridade mais *pop*, mais vanguardista, porque estamos numa era em que as músicas têm que se enquadrar dentro de um mercado que, cada vez mais, exprime a música e que coloca a música acústica orgânica um bocadinho de parte. É importante adequarmo-nos, para não ficarmos completamente fora do mercado e daquilo que se requer.

O mercado está confuso. Já não sabemos mais como é que vai evoluir ou desenvolver.

P: A *tina* acompanhou-a desde o início da sua carreira?

KG: Eu fui resgatar a *tina*, porque quando eu encontrei a Get Records, a primeira editora que apostou no meu disco, eles tinham uma *label* que tinha um *slogan* que era de música do mundo, ou seja, a música de outra geografia que não fosse uma música comercial, mas que não fosse uma música *pop*, digamos assim. Então, nessa altura, eu decidi resgatar o que era verdadeiramente a minha raiz. Eu lembro-me que esse meu primeiro disco tem outros instrumentos como o *kora*, por exemplo, que é um instrumento de 21 cordas, um instrumento essencialmente da costa ocidental de África. Era, concretamente do extinto império do Mali, onde se localiza actualmente a Guiné-Bissau, o próprio Mali, Senegal, Gâmbia etc. A *label* quis trazer essa sonoridade.

Eu lembro-me de ter discutido bastante com a própria agência sobre a minha representatividade na música. Ou seja, se eu fosse buscar o que me representaria como raiz na música, como cantora guineense que sou, seria a *tina*, porque é uma coisa que vem já das mulheres da minha família e já passou de geração em geração. Então, desde miúda que eu toco o ritmo *Combói* porque é uma coisa que faz parte da minha vivência, independentemente de eu ser artista, ou não. Eu lembro-me de uma vez no Brasil estar com colegas, com amigos num almoço e de começar a cantar um tema da *tina* e a tocar em cima da mesa. A senhora que era guineense que, já não ia à Guiné há muitos anos, começou a chorar. Eu senti que essa é a minha cultura, é a minha raiz. Então, como estava já com essa estratégia daquela *label*, em buscar raiz, eu fui buscar a que realmente é minha raiz na música da Guiné-Bissau que é, claramente, a *tina* - a música das *mandjuandadi*.

Para mim, era depois mais fácil compor temas com base no género musical das *mandjuandadi* que são quatro: o *Combói*, o *Gumbé*, o *Singa* e a *morna* e, depois as baladas. Eu adoro baladas da Guiné compostas por grandes nomes sonantes da música guineense. As baladas com uma guitarra de três, quatro acordes, eu mesma faço. Então fui nessa linha e o meu disco *Mindjer* foi toda uma desconstrução daquilo

que seria a minha linha de base, de raiz guineense, com aquilo que seriam minhas influências.

Outras influências que tive são da *Motown*, a *soul music*, um bocadinho de *jazz* - nos próprios acordes - mas eu descobri que a base mesmo é a *tina*. Diria até que eu redescobri isso no momento em que buscava as minhas raízes.

P: Para quem nunca viu ou nunca ouviu falar de uma *tina*, como é que a definiria?

KG: A *tina* é um instrumento feminino. Foi inventada por mulheres, supostamente há cerca de 200 anos atrás. A *tina* é uma cabaça, um fruto grande. Quem constrói as cabaças corta o fruto ao meio. O fruto não é comestível. Então, retira-se toda polpa da fruta e faz-se uma secagem natural. Existem técnicas para secar a cabaça e depois são comercializadas no mercado. Há vários tamanhos, desde média à mais pequenina e, até aquelas que são enormes.

Faz-se tudo com uma cabaça, ou seja, come-se com ela, dá-se banho ao bebé, põe-se o dote para fazer pedido da mão de uma noiva. Por exemplo, usa-se a cabaça para fazer o instrumento denominado *kora*, entre outros instrumentos tradicionais de cordas.

A *tina* não é nada mais, nada menos que uma cabaça invertida numa pipa, isto é, um alguidar. Inicialmente, ou originalmente, era uma meia pipa de água, ou pipa de vinho que veio com os portugueses. Tem água e fica a água a boiar na cabaça invertida, dá um som e depois toca-se. Por exemplo, pode-se usar a *tina* para tocar o *combói*. Depois há outros ritmos que se tocam com a *tina*. Convém dizer que a *tina* não é o único instrumento das *mandjuandadi*. Elas também têm o *tanque* que é literalmente um tanque de combustível, com peles de ambos os lados e que é tocado com duas baquetas grandes para manter o grave. Há o *sicó* que é um instrumento de pele, tipo adufe. Mas é um adufe que tem a pele só de um lado. Há todo um jeito que se faz para tocar.

Agora introduziram os *djembês*, mas inicialmente não se usavam. A gente vai evoluindo, porque antigamente as mulheres tocavam, mas agora os homens passaram a fazer parte e também tocam *tina*. Existe uma forma de dançar os diferentes ritmos. Cada padrão da dança e cada padrão de percussão tem a sua forma de dançar também.

P: Tem em mente alguma letra específica que tenha ligação com a resistência e identidade nacional, mesmo que seja em crioulo, mas depois pode nos dizer o que significa?

KG: Sem dúvida que existem. Penso que todas elas, mas há uma que se canta assim:

oh vida, oh vida ton cidadon de praca oh vida cidadon de Guine, oh vida oh vida ton cidadon de praca oh vida oh vida ton cidadon de

Guine, inta sinta te inta senti pena, inta sinta te pena de nha code, inta sinta te inta sinti pena inta sinta te pena de nha code.

Eu ouvi isso por toda a minha vida. Tradução:

Oh vida, transformaste-me num cidadão da cidade, oh vida, tu me transformaste num cidadão ou numa cidadã da Guiné. Eu de vez em quando sinto pena da condição que me deixaste.

Ou seja, está a falar exactamente de uma maneira figurada de que agora sou cidadã, porque havia o estatuto de indigenato e estatuto de cidadão. Quem não falasse português, quem não se convertesse a civilizado, ou não se tornasse estudioso, não era considerado cidadão. Ou seja, os crioulos eram considerados cidadãos porque já tinham a condição de mestiço, já não se chamavam *Mussá* ou *Quintas*, já tinham um nome tipo: *António, Maria, Josefa*. Esses sim já eram considerados cidadãos. Os outros eram considerados indígenas. Ele está a cantar sobre a sua cor. *Oh vida, tornaste-me cidadão da cidade.*

Ao cantar exactamente essa questão, está a resistir. Está a falar de "*Just de mi, não me tina mato de senegal se jus senegal*"... ou seja: "*Se fosse só por mim eu resistia, ia fugir para mata. Se fosse só por mim, não estaria mais aqui, ia mesmo me enfiar numa mata para poder ser eu mesma*". Está a perceber?

Há toda essa questão da identidade, daquilo que realmente as pessoas reivindicavam quando se juntavam. Ou seja, fico com pena da condição com que me deixaste, ou seja, a herança colonial que o colono deixa para ela. Pode ser um filho mestiço, pode ser uma cultura que não é dela, mas pronto, já está feito o mal. Não há nada a fazer. É o que sou.

Essa é uma das canções que se cantam até hoje. Há muitas outras canções. Odete Semedo vai explicar e desconstruir isso na tese dela sobre as cantigas das mulheres da Guiné. Ela fala sobre os provérbios.

Por exemplo, aquela senhora que a cunhada anda a difamar, que eu cantei no meu disco e que depois vai sentar nesses lugares de tensão. Como diz a mana Odete e vai escrever uma música em que diz: "*Nha cunhada conta nba nha cunhada conta nbarbosa mas no querem só retirar tenha yago contabi*" Ou seja: "Minha cunhada, podes falar mal de mim, mas como eu é que vim, eu é que aceitei estar com teu irmão, mesmo que eu venha a deixar de ser tua cunhada, eu já tinha a minha água que bebia" ou seja, essas vivências, essas indirectas que se lançavam dentro desse ambiente. Era uma forma de acordar os sentidos das *manjuas* que é a colega. *Manjua* é uma colega que já não estava a ter uma conduta como deve ser. Então, vou-lhe chamar à atenção.

"*Lopi wo melancia nkaligue*" ou seja, "Isto, para mim, é como se fosse uma água" Então, não vou ligar, entende? Há aquela outra em que a vizinha está de olho no

marido e ela diz: "A não ires mama ki tem também maluro a mi soltero." A vizinha que diz: "Eu sou solteiro, o casado é que veio dar em cima de mim, eu vou aceitá-lo porque a aliança não tem valor". Ela diz: "Na na na na na eu me deitei à noite ouvi a faladeira a falar, mas olha faladeira, não se rouba marido, rouba-se vinho, não se rouba marido" "A mi soltero cassado que me busca inde adiquirilo alianca ka tem barulo, a mi soltero cassado que me busca inde adiquiri-lo alianca ka tem barulo ita de note impa para mi ngo vida oh minha nome na boca de nha faladera da faladera epa mi solfando me solfando bi o tara solfado." Ou seja: "Oh faladeira não esteja aí a falar mal, não se rouba homem de ninguém, rouba-se vinho.

Isso nunca vai ser uma coisa que se diz directamente, do tipo: "Estás aí com o meu marido, eu sei." Mas vai-se esperar o momento da *mandjuandadi*, porque aquilo era como um culto, era sagrado, porque era um ambiente em que elas podiam ser o que eram, culturalmente. "Não te esqueças que eu sou pepel. Podes ser balanta, mas eu sou pepel, também tenho as minhas tradições. Também tenho os meus feitiços. Se brincares vês com quantos paus se faz uma canoa." Ou seja, isso nunca podia acontecer numa igreja católica ou num ambiente de uma escola, onde tinham que ler e estudar tudo em português. Eles tinham que ser uma coisa que não eram. As *mandjuandadi* eram o lugar onde elas podiam ser elas próprias. Todas as canções eram em torno daquilo que elas realmente eram. Aquilo que não podiam dizer, claramente sobre o risco das represálias. Elas iam ser ali, artisticamente. Daí ser a matriz da música de resistência e de intervenção.

Eu tenho quase a certeza que o Amílcar Cabral se inspirou nas *mandjuandadi* para fazer a estratégia de luta. A forma como Amílcar Cabral mobilizou as diferentes culturas para a causa e a representação de todas as culturas da Guiné-Bissau. Não há na história de resistência em África, não conheço e, se houver, tenho que aprender, mas não conheço nenhuma luta que foi tão estrategicamente desenhada como a de Cabral, porque juntou e bebeu das *mandjuandadi*. Ele sendo de origem cabo-verdiana e convivendo com os autóctones da Guiné, crioulos da Guiné, deve ter estudado, como um génio que era, toda essa complexidade e toda essa questão.

A Guiné-Bissau, se não estava já comprovado, agora com essa crise política que espero que esteja no fim, comprovou-se que era possível colocar fim no "*pepel* contra *mandinga*" e "*mandinga* contra *pepel*", na Guiné. Houve um trabalho feito em profundidade pelas mulheres guineenses há 200 anos e houve uma luta irrepreensível, em que Cabral juntou os povos pela causa da independência. Eu penso que isso é uma coisa nobre que têm os povos da Guiné. Nunca vai haver conflito étnico na Guiné.

P: Nas suas obras tem canções específicas que versam sobre essa questão da resistência cultural, quais seriam esses temas?

KG: O álbum *Mindjer* tem um grande tema do Zé Carlos Schwarz que é *Mindjeris di pano preto*. Tem um outro grande tema que ele compartilhou com Armando Salvaterra na letra, *Nna Nega Bedju*. "*Nna nega bedju auris me perguissa e o manjuindaaaa andaa indaa...*" Ou seja: "Enquanto a Guiné não estiver bem, eu não vou envelhecer, porque posso estar já de idade avançada, mas eu não vou aceitar envelhecer, porque tenho que continuar a lutar pelo amor que tenho por ti Guiné e Cabo Verde". A luta era comum entre Guiné e Cabo Verde.

A resistência está presente nestas duas canções, mas também está presente num tema que foi uma releitura do tema *Baba* do Zé Carlos Schwarz que nunca foi editado. Foi um tema que eu fiz e se chama *Baluris Torkiadu*. Aí eu faço uma leitura da situação sociocultural e política da Guiné-Bissau. Se calhar, dos temas do meu álbum, é o que mais teve visibilidade depois do *Amor Livre*, que foi o que virilizou. *Amor Livre* é o que mais mexe com o imaginário guineense, sobre a inversão de valores, a forma como nós viramos as costas à nossa essência, à nossa cultura para servir o consumismo, como por exemplo, esse desejo de ir a Paris, de ir ao *shopping* em Portugal, de ter *Nikes*, marcas... Eu penso que a minha essência mesmo na música é de resistência cultural, porque há uma tentativa constante de tirar de nós aquilo que nós somos, a nossa africanidade, a nossa essência.

A nova geração da cidade, de artistas guineenses e a nova geração de artistas africanos perceberam que quando se toca o *semba*, quando se toca uma *marrabenta*, quando se toca um *gumbé*, podemos todos virar artistas de *afropop*.

Podemos todos migrar para aquilo que está a dar mais dinheiro, mas vamos sempre sentir-nos em casa quando tocarmos um *semba*. Vamos sempre sentir-nos em casa quando tocarmos um *djambadon*, *gumbé*, ou uma *marrabenta*, porque é nosso.

Podemos fugir de tudo, menos de nós próprios. Por mais que a gente se identifique com outras estéticas, a nossa raiz é o que nos define e sem raiz, nenhuma árvore fica de pé. É bom que essa mensagem passe, porque estou preocupada. A nova geração não quer saber das nossas coisas, só querem ir à McDonald's. Não se come *xima*, mas vocês não comem *xima*? A *xima* é a base. Não come *xima*, mas passa por aí no *KFC*... O molho de couve, a *malambe*. A *malambe* tem 10 vezes mais vitamina C que a laranja. São nossas coisas. Na música isso está muito evidente. Estamos a desaparecer.

A crítica também vai para mim, porque também ando a fugir um bocadinho, porque temos que ganhar dinheiro. As contas não param de chegar.

P: Como é que funciona a definição das tonalidades da *tina*? Será que maior ou menor quantidade de água implica também na sonoridade?

KG: Implica sim. Nós temos frequências, temos o som de ressonância. Quando me vê a tocar, a água vibra. Portanto, há os agudos e pode-se usar as partes do dedo. Eu

aprendi com o Manecas Costa. Se não conhecem vão pesquisar. Ele é um grande músico da Guiné.

Para além do grave, há os médios e os agudos. Logo, depende da forma como se vai desenvolvendo. Isso aqui é uma cabaça média, então o grave é este (demonstra). Quando for uma cabaça grande, o grave é mais grave e vai ficando mais agudo, de acordo com o tamanho da cabaça e a quantidade da água e do tamanho do próprio alguidar.

P: Será que a *tina* sofreu alguma alteração ao longo dos tempos desde o período em que foi concebida até hoje?

KG: O uso do alguidar é mais prático porque não altera a sonoridade. É mais leve para transportar. Mas, originalmente era meia pipa. Era com madeira e o som é outro. Mas depende de como vai ser sonorizado. Eu ando com uma cabaça grande e uma cabaça pequena. Aqui tenho uma peneira que era da minha mãe onde ponho a cabaça maior do que esta. Ponho uma cabaça pequena e encho de água. Depois com a sonorização, a forma sincronizada com microfone, eu reproduzo o som original. É preciso ter um bom engenheiro de som.

Originalmente como era tocado sem microfone, não tinha nada a ver com a forma como se faz hoje. As mulheres usam alguidar para lavar a roupa e adaptaram o alguidar. Mas, originalmente era uma meia pipa, há 200 anos atrás... era isso, 200, 205 anos atrás.

P: Alguns conservadores defendem que os instrumentos tradicionais típicos não devem ser alterados, devem manter sempre a sua forma original. O que teria a comentar acerca disso?

KG: Eu concordo com a preocupação dos mais velhos, porque às vezes o que acontece? Ao longo dos anos vão-se perdendo várias essências. Por exemplo, hoje vê-se o *djembe* introduzido no ritmo *combói* que antes era tocado só com a *tina*. Eu sou aquela que defende que deve ser tocada só com a *tina* e as palmas. As palmas foram substituídas com palmas de madeira, porque quando as *mandjuandadi* se juntassem das 10 da noite, às vezes, até às 6 da manhã, não havia palmas que aguentassem. Então, inventaram palmas de madeira. Ou seja, isso é original.

Eu sou apologista de que se deve manter assim, mas também quem sou eu? Porque uma cultura que nasce mestiça na essência, em que cada um vai trazendo o que é, o que tem para juntar, quem somos nós para dizer que o tambor não pode entrar? Pensando nessa lógica, faz sentido que quando o *mandinga* vier, traga o seu tambor, desde que se respeite esse padrão.

As duas opções são válidas, mas eu concordo que em parte deve-se manter a originalidade dos instrumentos, porque tem implicações na sonoridade. Há uma diferença, em termos estéticos também um alguidar não é tão bonito como uma

meia pipa, é por isso que eu sempre ando com um pano típico, usado nas *mandjuandadi*, que é o *panu di pinti*. O *pinti* é um tear da Guiné usado pelos homens, os tecelões. Portanto, isto (mostrando um pano) já é um *panu di pinti* bastante moderno com uma linha fluorescente, mas normalmente cada etnia tem o seu padrão, sobretudo a *pepele* e *manjaco* têm padrões diferentes de pano.

P: Historicamente a *tina* é um instrumento tocado a solo, ou também esteve acompanhado de outros instrumentos?

KG: A *tina* sempre foi tocada para fazer o ritmo *combói*. É sempre a *tina* e as palmas, as danças e os cantos. Mas, depois, quando se vai tocar o *singa*, o *gumbé* e outros ritmos em que entram outros instrumentos a acompanhar, ela entra com os outros instrumentos, porque a essência dela é cruzar com outras culturas, outras sonoridades. A base é esta, porque não pertence a nenhum grupo específico, pertence a todos. A própria cabaça simboliza a união. Tem muitos símbolos, a água, a cabaça, as mãos, as mãos juntas, ou seja, simboliza algo extraordinário, porque tem todos os símbolos de uma nação ou que uma nação deve ter.

P: Então a *tina* joga bem tanto com outros instrumentos tradicionais, bem com instrumentos modernos?

KG: Isso vai ser comprovado, agora, quando sair o nosso disco, onde se vai ver a *tina* numa *marrabenta* e não vai acreditar, ela entra perfeitamente lá.

P: Nós temos tido aqui uma grande discussão em torno da *timbila*. Imagino que já conhecia antes a *timbila*, mas agora conheceu mais profundamente. A *timbila*, como alguns outros instrumentos típicos, não tem a mesma afinação que os chamados instrumentos convencionais, isto é, não tem aquele Dó, Ré, Mi. Alguns dizem que deve ser trabalhada para que tenha a mesma afinação dos instrumentos ocidentais, mas há também quem defenda a alteração dos instrumentos ocidentais.

KG: Eu gosto dessa discussão, porque há sempre uma dominação do que é do ocidente sobre o que não é. Nós é que temos que nos adequar e não eles. Por quê? Eu conheço um artista guineense de nome *Sambala Kanuté* e quem não conhece pode pesquisar, é obrigatório para nós como africanos, conhecê-lo. *Sambala Kanuté* desafina a guitarra para tocar dentro da lógica do *kora*. A afinação dele é extraordinária. Chama-se arte, chama-se música. É extraordinário e é impossível ficar indiferente, mas também, já vi o contrário. Por exemplo, o meu saudoso tocador de *kora* e que tocou também com outros artistas guineenses chama-se *Braïma Galissá*.

Braïma Galissá desenvolveu a capacidade de afinar o seu *kora* com a afinação universal, porque fazia parte de um trio de *jazz*. Ele tinha um afinador universal que afinava de acordo com as músicas do *kora*. Ele se tornou um *expert* nisso. Ele entra no disco *Mindjer* e em cada música que ele entra, ele afinou. Ele teve que fazer uma afinação para adequar aos instrumentos, mas é claro que é válida essa outra tese, por

que não? Por que um guitarrista de *jazz* não pode desafinar a sua guitarra para se adequar às timbilas? Eu penso que é uma discussão boa. Por que nós temos sempre que nos adequar ao ocidente e não ao contrário? Também é uma discussão, mas não levem muito a sério, porque eu gosto dessas coisas, eu gosto de arrumar confusão.

P: Entrevistámos uma vez o Cheny Wa Gune e quando falámos em instrumentos tradicionais - e eu concordo perfeitamente com ele - ele disse não. O piano é também um instrumento tradicional. Ele prefere que se fale em instrumentos típicos.

KG: O exótico, o tradicional. Há uma socióloga que me disse claramente uma vez, numa discussão, numa estratégia de comunicação: "Isso não tem nada a ver com o assunto e pode ter a ver também sobre a questão de adequar o discurso estratégico e adequar as tradições." Eu disse: "Mas que tradições? Adequar as culturas, adequar as pessoas, respeitar as diferenças, porque estás a falar de mecanismos." Eu estava a usar um termo que era mecanismos tradicionais, mas porque são mecanismos tradicionais? Ela me fez pensar, porque na verdade induziram-me a este erro sem pensar, porque nós somos preconceituosos em desconstrução das nossas escolas. Eu quando sai do liceu não sabia quem era a Okinka Pampa como devia ser... ouvi falar, mas nunca vi, nem li nos livros de História do meu país sobre Okinka Pampa, sobre a rainha *Njinga*, sobre o *Mansa Musa* que foi o mais rico imperador de todos os tempos da História da humanidade. Até hoje ninguém superou a fortuna dele e foi quem descobriu a América, a carta de navegação apresentada a Cristóvão Colombo. Mas, as pessoas não querem ouvir isso, não querem que os *mandingas* chegassem à América muito antes do Cristóvão Colombo que, na verdade, teve de ir até África para ter a carta de navegação que foi partilhada gentilmente pelos navegadores do império do Mali, para ele poder chegar à América e depois ser o patenteador daquilo. Ou seja, nós temos que realmente fazer esse questionamento. Temos que nos questionar sobre quem somos.

A *Angélique Kidjo* que é uma grande cantora do *Benim*, nos quatrocentos anos de abolição da escravatura nos Estados Unidos foi convidada para uma entrevista na CNN e fez uma crítica dura à indústria musical americana. Resultou, porque a primeira coisa que ela disse foi: "Vocês criam sempre uma periferia para nos colocar. Por que nós temos que estar sempre dentro de um rótulo? Por que nós não somos músicos dentro de todo o panorama musical?" Ela perguntou ao jornalista: "Tu és o jornalista, mas eu vou-te fazer uma pergunta. Qual é a música que não saiu de África? Qual é a cultura que não saiu de África? Portanto, começa daí."

Quando ela esteve nos Grammy em 2020, ela levantou o prémio bem alto e disse assim: "Este Grammy não era para mim, este Grammy era para Burna Boy porque não há cantor americano nenhum que tenha feito o sucesso que o Burna Boy fez nos Estados Unidos, em 2020. Portanto, vocês vejam bem o que estão a fazer."

Em 2021 ganhou *Burna Boy*. Nós temos que fazer essas lutas, mas também temos que aceitar os nossos erros e perceber que já fomos em discursos muito ocidentalizados e muitos desvalorizam a nossa essência e nos desvalorizam como detentores de História, de sabedoria, de conhecimento. Criar uma nova geração com uma massa crítica e fazer a diferença. Que a geração dos nossos filhos já comece a não aceitar essas condições a que nos submetem, tradição, tradicional.

P: Por isso é que o nosso projecto é Resistência e Afirmação Cultural.

KG: Ainda bem, estão de parabéns.

P: Já indo quase para o fim. Eu gostava de saber Karyna, como é que olha para a valorização das manifestações culturais na Guiné ou talvez em África?

KG: O povo continua a valorizar a sua cultura, porque a cultura é o povo e o povo é a cultura. O povo é aquilo que ele é, aquilo que ele faz, aquilo que ele é na essência. A cultura é ser, é estar, é espiritual, é transcendental. O povo continua ali. Agora em termos políticos, vamos dizer que é um desastre ver que as nossas indústrias culturais só favorecem quem está com o sistema e não me façam falar mais, porque eu não quero ir presa.

P: Actualmente o que a Karyna tem feito profissionalmente?

KG: Eu tenho feito projectos ligados com a minha carreira a solo. Estou a produzir neste momento um EP em que estou a fazer uma releitura de várias coisas. Vamos acompanhar as tendências, mas por favor não me tirem a minha raiz, não me tirem a minha musicalidade e nem a minha espiritualidade, porque tirando essas coisas não sou eu, ou seja, estão a ter ali uma marioneta e não sou eu. Portanto, eu estou a trabalhar nesse meu novo trabalho, um EP está a caminho para Setembro e é uma releitura sobre essa nova Karyna e vou a esse encontro dos tempos. Não podemos ignorar que os tempos são outros e temos que nos adaptar sem perder a essência.

P: Durante esse percurso profissional, quais são, ou qual é o momento mais marcante que teve, talvez um momento bom e um momento não tão bom assim, mas que tenha marcado no seu percurso profissional.

KG: O primeiro foi o convite dos Super Mama Djombo e estar a gravar com eles na Islândia. Aquilo, para mim, teve um significado muito grande. Estar com pessoas que tocaram quando eu era bebé e, de repente, eu fazer parte do mesmo grupo e estar com eles agora a desenvolver, inclusivamente novos projectos.

O segundo foi ter sido convidada pela Sara Tavares que é uma cantora que eu admiro desde sempre. Partilhar o palco... e quando ela começa a cantar e a olhar para mim, eu fiquei paralisada e não me lembrei da estrofe, nem do verso. Fiquei assim a olhar para ela e ela a fazer-me sinal para cantar. Mas correu bem. Aquele momento foi emocionante, e cantei com a Sara. Mas o tempo tem essas coisas. Esse foi, para mim,

um momento muito forte. Quando ela me convidou para actuar eu fiquei feliz, contei para o meu marido e estávamos todos felizes.

Até parecia que não era real, mas quando ensaiámos, já passando por vários processos e estar ali em palco com ela, a olhar para ela e a dizer: "What?" Eu estava há cinco anos no meu escritório a ouvir Sara Tavares exaustivamente, a aprender com ela e a pensar que ela estava tão distante e, de repente, ela me convidou para tocar com ela. Estava ali a partilhar o palco com ela. Penso que ela não teve noção do que estava a fazer-me naquela altura. Sim, foi esse o momento. Depois, claro, eu partilhei o palco com muitos outros músicos, como Paulo Flores e todas as vezes que o encontro digo: "Uau..." São grandes músicos. O Bonga que me faz chorar sempre e tantos outros nomes da música como Tabanka Djaz. Quando o meu tio Micas me chamou no Coliseu e disse: "Agora com vocês a minha sobrinha Karyna Gomes." Eu entrei lá e pensei assim: "É agora que eu vou estragar o concerto dos meus tios...".

Aconteceu o momento e graças a eles agora chego ao Senegal, todo mundo me conhece. Chego a Maputo... mas já não é aquela sobrinha do Micas... Sim, são essas coisas que fazem valer a pena, os momentos bons.

Os momentos menos bons existem, mas não são fáceis para o artista. Às vezes, o artista chega uma hora que diz: "Desisto?" Depois olha-se, mas a carreira já não é minha, já é de toda essa gente que me segue e que está à espera do que vem a seguir, eu vou desistir? Não, mas pronto, essas coisas fazem compensar. É isso.

P: Gostava de pedir para definir a Karyna em duas palavras.

KG: Eu ainda estou a descobrir quem sou, ainda nem sei quem sou, porque a cada dia aparece-me uma Karyna que eu pensava que já conhecia. Eu estou em processo de autoconhecimento.

P: Se alguém me perguntasse quem é a Karyna? O que poderia responder?

KG: Eu vou parafrasear Amílcar Cabral. Sou uma simples africana... porque é isso. Eu tenho que falar alto, tenho que rir alto, tenho que cozinhar, tenho que dar aos meus filhos de comer, aos filhos dos outros, ou seja, sou uma mulher africana típica, uma mulher africana na essência.

Então, é isso que eu sou e tudo que eu faço. Se calhar, eu vou reflectir nessa minha essência. Mas, eu sou aquela mulher africana. Quando vê a mulher africana já vê uma irmã, pode ser zimbabueana ou posso estar no meio da Escandinávia, vejo uma capulana... fico logo assim...

P: Eu penso que poderia encerrar a entrevista com uma palhinha de música da sua preferência.

KG: Eu não sei porque os guineenses na diáspora gostam tanto de "Mulheres de Pano Preto", penso que os pais, os avós gostam muito dessas músicas. Deixa ver se sai uma mulher, *mindjeris de panu pretu...*

Julho de 2023
Entrevistadores: Elisa Vanessa
Edição: Paula Ferreira

