

NÍVIA DE OLIVEIRA PAIVA

**PARTIDO, PARTIDA E PARTIR:
MIGRAÇÕES, MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM *ADEUS, GANA*, DE
TAIYE SELASI**

São João del-Rei
2025



**PARTIDO, PARTIDA E PARTIR:
MIGRAÇÕES, MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM *ADEUS, GANA*, DE
TAIYE SELASI**

NÍVIA DE OLIVEIRA PAIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João Del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Hallak Lombardi

Discente: Nívia de Oliveira Paiva

São João del-Rei

2025

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P149p Paiva, Nívia de Oliveira.
Partido, partida e partir: Migrações, memórias e
identidades em Adeus, Gana / Nívia de Oliveira Paiva
; orientadora Katia Hallak Lombardi. -- São João
del-Rei, 2025.
111 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2025.

1. Identidade. 2. Memória. 3. Migração. 4. Adeus,
Gana. 5. Taiye Selasi. I. Hallak Lombardi, Katia ,
orient. II. Título.

Nívia de Oliveira Paiva

**PARTIDO, PARTIDA E PARTIR: MIGRAÇÕES, MEMÓRIAS
E IDENTIDADES EM ADEUS, GANA**

Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente
KATIA HALLAK LOMBARDI
Data: 29/04/2025 16:51:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª Drª Kátia Hallak Lombardi – UFSJ
(Presidente/Orientadora)



Documento assinado digitalmente
FELIPE FANUEL XAVIER RODRIGUES
Data: 28/04/2025 11:38:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Felipe Fanuel Xavier Rodrigues – UERJ
(Titular Externo)



Documento assinado digitalmente
CLAUDIO MARCIO DO CARMO
Data: 29/04/2025 10:40:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo – UFSJ
(Titular Interno)



Documento assinado digitalmente
ELIANA DA CONCEIÇÃO TOLENTINO
Data: 29/04/2025 15:37:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª Drª Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ
Membro do Colegiado do PPG em Letras

Abril de 2025

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Deus — por ser sustento nos dias bons e abrigo nos dias difíceis. Por me permitir viver este sonho, por me dar forças quando pensei em desistir e por me lembrar, sempre, do propósito que me trouxe até aqui.

Dedico este trabalho ao meu avô José Lourenço e ao meu pai Flávio, que já não estão fisicamente, mas permanecem comigo sendo verdadeiros exemplos de amor. A ausência deles marcou este percurso de forma profunda. Teria sido especial partilhar esta conquista com os dois. E por falar em partidas, pouco antes de partir meu pai me pediu que concluísse duas coisas, uma delas é justamente a dissertação que você tem em mãos, portanto guardo a certeza de que estaria orgulhoso.

Além disso, agradeço à minha mãe Valquíria e à minha irmã Kivia Kelly, que com muuuuita paciência acolheram meu sonho, ouviram meus ensaios para a defesa e acreditaram em mim. Obrigada por cada gesto, cada palavra, cada silêncio acolhedor. Foram o meu suporte em todos os momentos — nos bons e, especialmente, nos difíceis.

À minha orientadora Kátia, o meu sincero agradecimento por ter acreditado na minha proposta e me ter permitido desenvolver esta pesquisa como ela nasceu em mim. O seu apoio e a liberdade que me permitiu construir foram fundamentais.

À banca avaliadora, professores Felipe e Cláudio, agradeço pela leitura atenta, pelas contribuições valiosas e pela sensibilidade com que acolheram este trabalho. A aprovação de vocês representa muito para mim.

Aos amigos que ficaram por perto, mesmo quando as distâncias e os silêncios se tornaram longos: obrigada por não desistirem de mim. Ter vocês foi essencial para que eu não me perdesse no meio do cansaço.

Também gostaria de dedicar este trabalho aos imigrantes que cruzaram o meu caminho — obrigada por partilharem as histórias, dores e esperanças. Vocês me permitiram olhar para este lugar com mais amor, empatia e humanidade. Este trabalho também é sobre vocês.

Além disto, este caminho foi feito também de partidas — acadêmicas e missionárias — que me tiraram do lugar, mas me trouxeram novos sentidos. E, a poucos meses da conclusão, outro tipo de partida quase me parou. Mas continuei. E hoje, mais do que o fim de uma dissertação, celebro o que foi possível construir apesar de tudo.

Obrigada a todos que, de alguma forma, caminharam comigo. E obrigada a você, que chegou até meu trabalho.

RESUMO

O romance *Adeus, Gana* (2019), da escritora e fotógrafa Taiye Selasi, é uma obra que apresenta uma trama complexa, sensível e cheia de nuances de uma família que passa por separações, fragmentações e reencontros. Selasi aborda perspectivas sobre a situação do(s) migrante(s), mostrando-nos que a construção da identidade ultrapassa a localidade, sendo composta por outros atributos e/ou experiências. Partindo desse *corpus*, a pesquisa tem como objetivo colocar em evidência discussões sobre migração (Gilroy, 2012; Hall, 2013; 2020; Kilomba, 2019; Selasi, 2005), memória (Candau, 2019; Ricoeur, 2020; Sarlo, 2012; 2016; Thiong'o, 2009) e identidade, com destaque para aspectos como racialidade, pertencimento, feminismos e masculinidades (Bola, 2022; Bhabha, 2013; Collins, 2016; Fanon, 2020; hooks, 2000; 2019a; 2019b; 2020; 2021; 2022; 2025; Mbembe, 2017; 2018; Núñez, 2021; Oyewumi, 2021; Wolf, 2018). A partir desses conceitos primordiais na obra, procuramos analisar as personagens Folasadé, Kweku e seus filhos: Olu, Taiwo, Sadie e Kehinde. Além de Ama, a segunda esposa de Kweku.

Palavras-chave: Identidade. Memória. Migração. *Adeus, Gana*. Taiye Selasi.

ABSTRACT

The novel *Ghana Must Go* (2013), by writer and photographer Taiye Selasi, presents a complex, sensitive, and nuanced portrayal of a family navigating separation, fragmentation, and reunion. Selasi explores perspectives on migration, showing that identity construction extends beyond locality, shaped instead by diverse attributes and experiences. This research, based on this literary work, aims to highlight discussions on migration (Gilroy, 2012; Hall, 2013; 2020; Kilomba, 2019; Selasi, 2005), memory (Candau, 2019; Ricoeur, 2020; Sarlo, 2012; 2016; Thiong'o, 2009), and identity, with particular emphasis on aspects such as raciality, belonging, feminisms, and masculinities (Bola, 2022; Bhabha, 2013; Collins, 2016; Fanon, 2020; hooks, 2000; 2019a; 2019b; 2020; 2021; 2022; 2025; Mbembe, 2017; 2018; Núñez, 2021; Oyewumi, 2021; Wolf, 2018). Focusing on these foundational concepts within the novel, we analyze the characters Folasadé, Kweku and their children: Olu, Taiwo, Sadie and Kehinde. In addition to Ama, Kweku's second wife.

Keywords: Identity. Memory. Migration. *Adeus, Gana. Ghana Must Go.* Taiye Selasi.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Apresentação: O ENCONTRO COM A OBRA POR MEIO DA TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS.....	17
O Enredo - Adeus, Gana.....	19
Capítulo I: PARTIDO – Identidade: Como, onde/o que vivemos define quem somos?”... 22	
1.1 - KWEKU SAI (Garoto nascido na quarta-feira) – O pai.....	25
1.2 FOLASADÉ SAVAGE (A riqueza concede minha coroa) – A mãe.....	39
1.3 TAIWO (Primeiro gêmeo a nascer) – A filha gêmea.....	46
1.4 OLUKAYODÉ (Deus traz felicidade) – O filho mais velho.....	57
1.5 SADIE – A filha mais nova.....	67
1.6 KEHINDE (Segundo gêmeo a nascer) – O filho gêmeo.....	76
1.7 AMA - A segunda esposa de Kweku.....	80
Capítulo II: PARTIDA - Memórias: Como tudo começou/aconteceu?.....	85
2.1 Memória e reconstrução da família.....	86
2.2 Memória e identidade.....	88
2.3 Memória como espaço de cura e ressignificação.....	90
2.4 A memória como um fio condutor entre passado, presente e futuro.....	92
Capítulo III: PARTIR - Migrações: Por quê?.....	94
3.1 Diáspora.....	97
3.2 Diáspora e migração: entre dispersar e migrar.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a obra *Adeus, Gana* (2019), da escritora e fotógrafa Taiye Selasi. O livro foi publicado originalmente em 2013, intitulado *Ghana Must Go* e trouxe grande notoriedade para a escritora que se define como “multilocal”. No Brasil, a tradução feita por Isadora Prospero foi publicada pela TAG Experiências Literárias, em parceria com a editora Planeta dos Livros, editada em 2019 e distribuída aos assinantes do clube em janeiro de 2020. Porém, em Portugal já havia uma tradução nomeada de *A beleza das coisas frágeis*, de 2014, da editora Quetzal.

A partir do livro *Adeus, Gana*, procuramos investigar e analisar questões relacionadas a migração, memória, identidade, raízes e racismo. Buscamos mostrar como nossas experiências, vivências e memórias moldam nossa identidade e influenciam a percepção do mundo que nos rodeia. Para ilustrar essa dinâmica, recorreremos à figura do imigrante, cuja vivência acentua de forma ainda mais profunda essa construção identitária. É importante destacar que qualquer opção por recortar alguma das temáticas mencionadas para a realização de uma análise de qualquer cunho daria, ao final, no encontro inevitável com os outros conceitos, uma vez que estão inerentemente relacionados no contexto de nosso objeto de análise.

Entre tantos outros motivos, um ponto que inicialmente nos chamou a atenção para a obra foi a relevância do nome original do romance, *Ghana Must Go*, que faz uma referência direta aos conflitos provenientes de processos migratórios. Afinal, esse foi, também, o nome dado ao estilo das icônicas bolsas de plástico que eram muito utilizadas na África Ocidental e que foram usadas por imigrantes, especialmente ganenses, quando foram forçados a deixar a Nigéria.

As *ghana must go bags*, se tornaram um símbolo da migração, do deslocamento e da precariedade das condições de viagem de muitos refugiados e trabalhadores migrantes. Mas, ao mesmo tempo, também representam resistência e adaptação. Quando falamos de bagagem, falamos sobre escolhas, e as *ghana must go bags* se tornam uma metáfora para a bagagem emocional e cultural que os

imigrantes carregam consigo. Assim, elas representam a complexidade da identidade, a memória e a experiência de migração.

Portanto, no presente trabalho, buscamos colocar em discussão o significado incutido por Selasi ao título da obra para observar os sentidos a que ele remete e chegarmos, assim, a uma compreensão mais ampla da narrativa.

De acordo com a Organização Internacional para as Migrações (OIM), em 2019, alcançamos a marca de 272 milhões de migrantes internacionais no mundo, o equivalente a 3,5% da população mundial¹. Em 2022, esse número ultrapassou a marca de 281 milhões de migrantes internacionais, além destes dados, há outro que ganha destaque: o fato de que 2023 alcançou a marca de ano mais mortal para migrantes, com quase 8.600 mortes registradas, alcançando números alarmantes na África e na Ásia².

Podemos dizer que a migração é uma condição muito presente na história mundial e que diversas são as motivações para os fluxos migratórios como, por exemplo, conflitos, guerras, fome, perseguição, crise, reunificação familiar, estudo, trabalho, desejo pessoal etc.

A obra *Ghana Must Go*, de Taiye Selasi, utiliza os verbos *Gone*, *Going* e *Go* para estruturar as partes do livro, criando metáforas para o processo de deslocamento, perda e reconstrução familiar. Os verbos escolhidos refletem a temporalidade e os estágios da jornada das personagens.

Gone remete a algo que já passou, que não está mais presente, representando o passado e as perdas que marcaram as personagens, como o abandono e a morte de Kweku. Já *Going* representa algo em movimento, em processo, simbolizando o presente e as transições, momento em que as personagens enfrentam suas dores e tentam se reconectar. Por fim, *Go* aponta para o futuro, representando a possibilidade de cura, reconstrução e continuidade. Essa ação direta de ir adiante, simboliza o ato de seguir em frente após enfrentar as rupturas e reconciliações.

¹ De acordo com

<<https://brazil.iom.int/pt-br/news/migrantes-internacionais-somam-272-milhoes-35-da-populacao-glob-al-aponta-relatorio-da-oim>> Acesso em 18 de fevereiro de 2025.

² De acordo com

<<https://brazil.iom.int/pt-br/news/2023-marca-o-ano-mais-mortal-para-migrantes-com-quase-8600-mortes-registradas#:~:text=A%20OIM%2C%20juntamente%20com%20muitas,direitos%20de%20todos%20os%20indiv%C3%ADduos.>>> Acesso em 18 de fevereiro de 2025.

É interessante observar que, em sua versão traduzida para o português brasileiro, temos a seguinte escolha de tradução para os verbos: *Partido*, *Partida* e *Partir*. Podemos compreender a opção pelo verbo “partir” para nomear as partes do livro como uma escolha ambígua. Afinal, “partir” é um verbo que evoca, ao menos, três interpretações em língua portuguesa: “ir embora”, “dividir” e “morrer”, todas interpretações coerentes em se tratando da obra, pois nela conhecemos uma família que foi fragmentada/partida em função da primeira “partida” (ida) do pai e que é reunida por sua segunda “partida” (morte), retomaremos tais compreensões no decorrer da investigação. As escolhas desses verbos em suas diferentes formas refletem a temporalidade e os estágios da jornada das personagens.

Partindo dos muitos “partir” da obra, percebemos que o tema da migração está intimamente relacionado às reflexões sobre memória, identidade e raízes. Desse modo, procuramos investigar como essas questões influenciam na construção das identidades dos indivíduos da obra e da maneira como eles próprios se veem. Também voltamos nosso olhar para o lugar das personagens na família, partindo do casal Kweku Sai e Folasadé, chegando aos filhos: Taiwo, Olukayodé, Sadie e Kehinde, além da segunda esposa de Kweku, Ama.

Ressaltamos a importância do enredo da obra literária, de Taiye Selasi, para o contexto social da atualidade, tornando-se ainda mais pertinente após os últimos acontecimentos locais e mundiais. No Brasil, um dos casos mais marcantes ocorreu em fevereiro de 2022 e culminou na morte de Moïse Mugenyi Kabagambe, um congolês, de 24 anos. Ele foi agredido por três homens, com aproximadamente 30 golpes, em um quiosque na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde trabalhava. A denúncia pública do ocorrido gerou discussões nas redes sociais relacionadas ao racismo e a xenofobia, ainda que a justiça não tenha determinado o caso como injúria racial e/ou xenofobia.

No âmbito internacional, citamos a guerra entre Rússia e Ucrânia que teve início em 2022. Tal conflito começou após a anexação da Crimeia, então território ucraniano, pela Rússia, em 2014. Os conflitos ocorridos na fronteira leste da Ucrânia deixaram 14.000 mortos e, no início de 2022, tomou proporções ainda maiores, com bombardeios e mortes de ambos os lados do conflito que se perpetua até o momento (2025). Diante desse cenário, muitas são as pessoas, nacionais da Ucrânia, que escolheram migrar, para fugir dos conflitos. Além dos dois fatos recentes, muitos outros episódios têm sido desencadeados, colocando em evidência

os processos migratórios, bem como o racismo e a xenofobia. Com efeito, tais temáticas estão diretamente relacionadas às questões socioculturais como memória e identidade, que também são tratadas nesta pesquisa.

A proposta do presente trabalho surgiu a partir da minha experiência empírica com imigrantes venezuelanos, africanos e sírios no Brasil, ao lecionar Português como Língua de Acolhimento em um Projeto de Extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora, bem como da minha experiência assessorando o setor de Português para Estrangeiros. Fato este que se acentuou com a oportunidade de realizar um intercâmbio institucional. No encontro com a obra de Selasi comecei a observar os muitos preconceitos sofridos por esses povos em decorrência dos seus deslocamentos e do encontro de etnias.

Atuando diretamente com migrantes e refugiados — venezuelanos, sírios e haitianos — e assessorando o setor de português para estrangeiros da UFJF, testemunhei como a língua e a literatura se tornam espaços de resistência, pertencimento e construção de identidade para aqueles que transitam entre territórios e culturas. Esses aprendizados acabaram por despertar meu interesse acadêmico pelas questões de imigração, retorno, diáspora, identidade, gênero, memória e racialidade.

Desse modo, nesta dissertação, procuramos contribuir para a conscientização e mudança no modo de olhar para as pessoas em condição de refúgio e dos migrantes que são, muitas vezes, incompreendidos. Assim, buscamos investigar a literatura de imigração e retorno como um campo que articula experiências de deslocamento, preservação da memória e reconfiguração identitária, considerando também marcadores de gênero e raça. Acreditamos que compreender essas narrativas não apenas amplia a percepção sobre as múltiplas formas de vivenciar a migração, mas também contribui para práticas pedagógicas e sociais mais inclusivas, que reconhecem o impacto dessas trajetórias no contexto cultural e linguístico contemporâneo.

Vivemos, atualmente, em um mundo globalizado, profundamente plural, culturalmente diverso e multiétnico. No entanto, o acesso à informação não chega a todos e, em muitos casos, mesmo quando chega, ainda há racismo, xenofobia e muitos outros problemas de cunho moral. Portanto, a sociedade precisa, de uma vez por todas, se conscientizar que “eliminar o racismo não significa demonstrar e

se convencer de que os *outros* não são diferentes de nós, mas compreendê-los e aceitá-los em sua diversidade” (Eco, 2020, p. 92-93).

É importante pontuar que Taiye Selasi traz para a sua obra referências literárias explícitas resgatadas de Chinua Achebe (*O mundo se despedaça* [2019]) e Toni Morrison (*O olho mais azul* [2019]) e outras obras dos mesmos de maneira implícitas.

Chinua Achebe (1930-2013) foi um romancista, poeta, crítico literário e um dos autores nigerianos que alcançou maior notoriedade. O papel de Achebe foi muito relevante não somente por escrever sobre a própria cultura, mas também por mostrar sob a ótica desta nação a história distorcida no ocidente. Assim, em muitas das suas obras, o autor retratou a depreciação sofrida pela cultura e civilizações africanas e os efeitos da colonização por parte do ocidente.

Já Toni Morrison (1931-2019) foi uma escritora, editora e professora estadunidense. Além do importante papel que desempenhou na literatura estadunidense, foi a mentora de Selasi, sendo sua maior incentivadora em seus processos de escrita. A obra *O olho mais azul*, de 1970, de Morrison, teve um importante papel para a literatura global, pois trouxe temáticas de raça, gênero e padrões de beleza para discussão.

Os temas que encontramos no livro de Morrison, são retomados em *Adeus, Gana*, que também debate transtornos e distorções de imagem. Na obra de Selasi, por exemplo, os filhos do casal em muitas ocasiões demonstram ver-se como “não-bonitos” e/ou inferiores (apesar de serem pessoas bem-sucedidas em tudo o que fazem), em alguns casos desenvolvendo distúrbios como bulimia e cleptomania.

Taiye Selasi já escreveu e palestrou em diversas ocasiões sobre o perigo de definir pessoas meramente por meio de adjetivos pátrios. Em *Adeus, Gana*, ela expressa claramente suas “origens” e vivências pessoais na obra, o que pode, até certo ponto, conferir ao texto características autobiográficas. Selasi, por exemplo, também é filha gêmea e até mesmo os nomes de origem nigeriana e ganense utilizados na obra aparecem nos registros de dedicatória como nomes de familiares da autora, nomes que têm relação com o aspecto identitário e cultural das nações mencionadas.

Durante uma palestra no *TedTalks* (2014), Selasi afirmou que somos formados por nossa experiência local. Isso nos leva a refletir sobre a importância da comunidade e da coletividade na formação da identidade, uma vez que são, na

matriz africana, fundamentais para a formação da identidade. A identidade não é vista apenas como uma construção individual, mas sim como uma parte integrante da comunidade. Isso significa que a experiência local não é apenas uma questão individual, mas também uma questão coletiva.

Para consolidar essa ideia, a autora criou uma noção que contempla três “R”s, são eles: rituais, relacionamentos e restrições, na qual questiona: Quais são seus rituais? Quais são seus relacionamentos? Quais suas restrições? Para a escritora, falar de países é falar sobre poder:

Basicamente, países representam poder. De onde você vem? México. Polônia. Bangladesh. Menos poder. EUA. Alemanha. Japão. Mais poder. China. Rússia. Ambíguo. É possível que mesmo sem perceber estejamos jogando um jogo de poder, especialmente no contexto de países multiétnicos. Como qualquer recém imigrante sabe, a pergunta “De onde você vem?” ou “De onde você realmente vem?” é muitas vezes um código para “Por que você está aqui?” (Taiye Selasi: Don't ask where I'm from, ask where I'm a local | TED; 2015, 13:13 a 13:48)

Um dos caminhos para compreender a obra de Selasi se dá partindo do conceito cunhado por Adichie (2009): “O perigo de uma história única”. Toda situação de preconceito, seja racial, de gênero e/ou relativa à nacionalidade, parte de uma noção já predisposta na sociedade, já escutada e apreendida ainda que de maneira inconsciente. Muitas vezes, construímos uma “história única” sobre outras pessoas e povos, fundamentada nesses conceitos. De acordo com Bakhtin (2004, p. 100), “a língua não é um meio neutro, que fácil e livremente passa a ser propriedade intencional do falante: ao contrário, está habitada e superpovoada de intenções alheias”.

Além disso, o papel da memória é crucial para a obra, sendo um dos recursos mais utilizados por Selasi para revelar as minúcias da história daquela família, pois, como evidenciado por Candau (2019, p. 16):

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa [...].

A influência da memória na construção da identidade é um tema central para a compreensão da figura do imigrante, personagem-chave na narrativa de Selasi. Neste contexto, exploramos como as experiências pessoais das personagens moldam a sua identidade e influenciam a forma como se percebem a si mesmas e ao mundo. Diante dessa constatação, é pertinente refletir sobre o lugar que ocupam

na sociedade, um reflexo da realidade vivida por muitos imigrantes na contemporaneidade. Para Bauman,

os habitantes dos campos de refugiados ou “pessoas em busca de asilo” não podem voltar para o “lugar de onde vieram” já que os países que deixaram não os querem de volta, suas formas de subsistência foram destruídas, suas casas foram pilhadas, demolidas ou tomadas — mas também não há uma estrada que os leve adiante, já que nenhum governo ficará satisfeito em assistir a um influxo de milhões de sem-teto, e todos fariam o possível para impedir que os recém chegados se estabelecessem. Quanto a sua localização “permanentemente temporária”, os refugiados “estão lá, mas não são de lá” (Bauman, 2007, p. 51).

Tal constatação se aplica ao sentimento expresso por muitas pessoas imigrantes, como é constatado por alguns de nossos personagens em diversas situações, aspecto que nos aprofundaremos mais adiante.

Acompanhando a estrutura do livro — *Partido, Partida e Partir* — organizamos a dissertação também em três partes, nas quais buscamos analisar os seguintes aspectos no contexto da obra:

a) No capítulo I, “Partido — Identidades: Como onde/o que vivemos define quem somos?”, focamos nas construções da persona dos personagens centrais de *Adeus, Gana*, partindo de seus papéis na família e, em especial, de suas experiências locais, raciais e de gênero. Além disso, trataremos sobre a segunda esposa de Kweku, Ama.

Recorremos às reflexões sobre identidade trazidas por Bhabha (2013), Candau (2019), Gilroy (2013); Hall (2013; 2020) e Silva (2021), que exploram a identidade como um conceito dinâmico, multifacetado e situado em contextos culturais específicos. Essas abordagens permitiram compreender a identidade como um processo em constante construção, especialmente em contextos marcados por desigualdades sociais e culturais.

No que diz respeito ao racismo e às suas consequências, buscamos em Fanon (2020) fundamentos para discutir como o racismo afeta a subjetividade e reforçando estruturas de poder que perpetuam as desigualdades. Esses autores oferecem perspectivas valiosas para entender as implicações psicológicas e sociais da opressão racial.

A necessidade de se sentir pertencente emerge como um tema central nas reflexões de hooks (2022b), que a importância de criar espaços de acolhimento e inclusão que fortaleçam as relações sociais e culturais. Essas ideias são

fundamentais para entender os desafios que grupos marginalizados enfrentam na busca por reconhecimento e inclusão.

No âmbito do feminismo negro, foram fundamentais as reflexões sobre a mulher negra apresentadas por hooks (2019a, 2020) e Oyěwùmí (2021), além dos aspectos da beleza, por Wolf (2021). Esses autores discutem como as interseções entre raça, gênero e estruturas patriarcais intensificam a marginalização e o isolamento das mulheres negras. Ao mesmo tempo, destacam o papel transformador do feminismo negro na luta por equidade e pertencimento.

Por fim, ao abordar a questão da masculinidade, trouxemos perspectivas que problematizam o conceito de “homem de verdade”. Bola (2022) e hooks (2022a) refletem sobre a desconstrução de estereótipos associados à masculinidade dita tradicional, propondo formas mais inclusivas e saudáveis de viver as experiências de ser homem.

b) No capítulo II, “Partida — Memórias: Como tudo começou/aconteceu?”, falamos sobre a importância das memórias no encontro com as raízes culturais, que perpassam a exclusão e o pertencimento.

Para as reflexões relativas à memória focamos nas conceituações feitas por Candau (2019), para quem a memória e a identidade estão intimamente relacionadas, pois, a memória a todo custo nos molda e por nós é moldada. Recorremos a Sarlo (2012; 2016), que aborda o problema e a importância da “pós-memória”, além de discutir a memória situada entre o esquecimento e a reconstrução, destacando como certos eventos são reconfigurados pela narrativa. Também nos apoiamos em Ricoeur (2007), que explora a relação entre memória e identidade narrativa, enfatizando a reconstrução do passado como um processo mediado por narrativas individuais e coletivas. Além disso, apelamos para as perspectivas de hooks (2022), Hall (2006), Thiong’o (2009) e Gilroy (2012), que discutem questões raciais e de gênero relacionadas aos aspectos da memória.

c) Em “Partir: Migrações: Por quê?”, capítulo III, destacamos o papel do migrante na sociedade e os impactos da identidade e das memórias neste processo. Para isso, recorremos a Gilroy (2012) que explora a noção de diáspora, entendida como a dispersão de povos em decorrência de preconceito ou perseguições políticas, religiosas ou étnicas. Em sua análise, Gilroy (2012) questiona o mito da identidade étnica e da unidade nacional, promovendo uma visão crítica desses conceitos. De forma semelhante, Hall (2013) discute a diáspora, associando-a ao

multiculturalismo e ressaltando que as sociedades são formadas por múltiplas origens e culturas. Ele desconstrói os mitos que cercam esses temas, o que corrobora para a conceitualização da identidade do “Outro”.

Como procedimento metodológico, optamos pela análise do *corpus* em paralelo às discussões teóricas sobre construções identitárias, memória, estruturas sociais, racismo, diáspora entre outras temáticas interligadas.

Nas considerações finais, a partir da base teórica de autores como Hall, hooks, Oyewumi, Kilomba, Mbembe, Bhabha e Gilroy, destacamos a importância de reconhecer as diversas questões raciais, de gênero e as experiências migratórias. Defendemos a afirmação das pluralidades como um compromisso com a dignidade humana, propondo uma convivência justa, plural e solidária.

APRESENTAÇÃO: O ENCONTRO COM A OBRA POR MEIO DA TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS

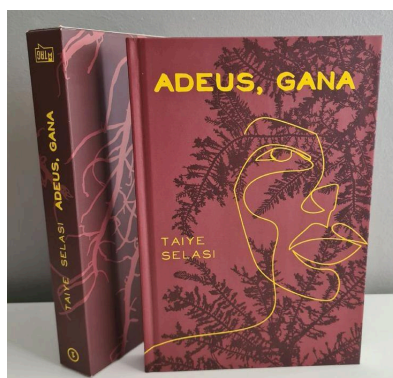
Durante o trajeto acadêmico que nos trouxe a esta pesquisa, muitas questões sociais se mostraram presentes: a vida dos migrantes, imigrantes, emigrantes, apátridas e refugiados, questões de raça, racialidade, etnicidade e, em meio a todas essas muitas reflexões, a ferramenta que nos possibilitou o acesso ao nosso objeto de análise foi um clube de assinatura de livros chamado TAG Experiências Literárias que, em janeiro de 2020, enviou aos seus assinantes a obra *Adeus, Gana*, de Taiye Selasi.

O Clube TAG Experiências Literárias tem como objetivo criar uma curadoria de livros para enviar material literário exclusivo e surpresa para seus assinantes — que podem optar por receber ou não *spoilers*. O clube se propõe a auxiliar no processo de tornar a leitura um hábito por meio da escolha de um livro novo e de conteúdos extras (revistas, *podcasts*, aplicativos etc) que são entregues mensalmente. Tratam-se de edições exclusivas da TAG, que incluem um projeto gráfico planejado, com luva, livro e revista. Oferecem também um brinde mensal e a seleção de livros de diversos gêneros de ficção com o intuito de prender o assinante à leitura. O Clube TAG Experiências Literárias está organizado em dois tipos de assinaturas, são elas: *Inéditos*, que traz uma proposta de leitura mais enfocada em best-sellers e obras contemporâneas mundiais, e *Curadoria*, que traz a proposta de

apresentar obras literárias indicadas por nomes relevantes da cultura nacional e internacional.

A caixa de *Adeus, Gana*, (Fig. 01) é composta pela edição em capa dura, uma luva com a capa que faz referência a “raízes”, uma revista sobre a obra, um marcador de páginas e um *planner*/agenda com a temática “Literatura Africana em Movimento”.

Fig 01: Caixa de *Adeus, Gana*



Fonte: TAG Experiências Literárias

O *planner*/agenda, enviado juntamente com o nosso objeto de análise, é composto de um material rico sobre a literatura africana. Apresenta-nos um pouco sobre a ilustradora, dá “dicas para ler mais”, faz indicações de curadores, *slammers*, livros, filmes, séries e músicas, além de trazer poemas de Mia Couto e contos de diversos autores como, Ana Paula Tavares, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Bernardo Honwana e Aldino Muianga.

Uma questão que se destacou ao longo da investigação da obra foi a escolha da tradutora brasileira, Isadora Prospero, e sua equipe editorial ao traduzirem o título como *Adeus, Gana*, enquanto, na narrativa, o termo original *Ghana Must Go* foi traduzido como *Fora, Gana* em duas ocasiões distintas. Essas opções de tradução tendem a apagar a referência central proposta pela autora, que visava destacar a temática da imigração. Além disso, na versão portuguesa, há uma omissão completa desse referencial no título. Em ambas as traduções, perde-se uma parte importante da alusão aos conflitos e processos migratórios entre Gana e Nigéria. Para contextualizar, esses processos ocorreram em 1983, quando milhares de ganeses foram deportados da Nigéria após uma ordem executiva presidencial, motivada pelo receio de que os imigrantes ganeses ocupassem os empregos dos

nigerianos. Alguns interpretam essa ação como uma retaliação a Gana, em resposta à deportação de nigerianos ordenada anos antes por Kofi Abrefa Busia, então Primeiro-Ministro de Gana (1969-1972).

O ENREDO — *ADEUS, GANA*

A narrativa contada em *Adeus, Gana* (2019) se desenrola após a morte de Kweku Sai, um renomado cirurgião. Essa morte desencadeia uma série de acontecimentos na vida de sua família. Embora Kweku os tenha abandonado anos atrás, sua esposa Fola e seus quatro filhos — Olu, Kehinde, Taiwo e Sadie — precisam lidar com as repercussões de sua morte e reconciliar os conflitos que ele criou. No momento de sua morte, Kweku conduz os leitores por fluxos da memória do tempo que passou com sua família. Desde o nascimento de sua filha mais nova, Sadie, até a cirurgia que o condenou, que destruiu sua carreira. Podemos dizer que, a primeira parte do livro — intitulada *Partido* — explora os eventos que o levaram a partir.

Em *Partida* Fola está em Gana quando fica sabendo da morte de Kweku e pede ao filho mais velho, Olu, que reúna seus irmãos dispersos. Olu mora em Boston, Sadie está na escola em Yale, Taiwo mora em Nova Iorque e a última vez que tiveram notícias, Kehinde estava morando em Londres. Ao se reunirem pela primeira vez em anos, eles são forçados a lidar com a dor e os obstáculos que a abrupta deserção do pai trouxe para suas vidas. Para os gêmeos, Kehinde e Taiwo, fica evidente que eles não são mais tão próximos como eram quando crianças e nem mesmo Fola sabe a razão.

Na terceira parte do livro, *Partir*, com todos em Gana e vivendo sob o mesmo teto, a família é forçada a enfrentar os acontecimentos que a fragmentaram, bem como a começar a se reconectar após anos de mal-entendidos e sentimentos não expressos. Olu, ao superar o medo de se comprometer, encontra um novo caminho para a sua vida; Sadie, por sua vez, chega à realização de si mesma; e Fola descobre finalmente o que realmente aconteceu com Taiwo e Kehinde, revelando confidências que estavam enterradas no passado.

Em suma, à medida que a história avança, segredos são desvelados e os laços familiares são testados, levando os personagens a confrontar suas próprias

verdades e entender melhor quem são e de onde vêm. *Adeus, Gana* é uma narrativa que oferece uma visão íntima das complexidades da diáspora africana e das lutas universais pela identidade, autoaceitação e pertencimento. Além disso, a escrita se constrói transmitindo sensibilidade e profundidade.

Selasi procurou construir uma narrativa que nos mostra perspectivas sobre como é ser imigrante e filho de imigrantes, em um país que os desqualifica e despreza suas origens e culturas. Um país onde brilhantes africanos, mesmo obtendo as notas mais altas na universidade, ocupando cargos de prestígio e tendo sucesso, uma hora ou outra acabam sendo menosprezados, colocados em lugar de dúvida ou mesmo considerados descartáveis, marcando as estruturas de poder excludentes.

A marginalização de indivíduos africanos, mesmo quando estes alcançam posições de destaque acadêmico e profissional, reflete uma lógica que vai além da simples discriminação racial e se insere no que Achille Mbembe (2018) denomina necropolítica. Segundo o autor, os Estados modernos e suas instituições não apenas regulam a vida, mas também decidem quais corpos são legitimados como sujeitos plenos de direitos e quais são reduzidos à condição de descartáveis.

Neste sentido, o desprezo pelas origens e culturas dos imigrantes e a negação de sua plena cidadania demonstram a operação necropolítica ao nível simbólico e material. Mesmo aqueles que atingem o chamado “sucesso” são continuamente colocados em um lugar de dúvida, questionados sobre sua competência e pertencimento, evidenciando que a lógica da exclusão não se restringe àqueles que estão em situação de marginalização econômica, mas atinge também os que ocupam espaços de prestígio. Dessa forma, a necropolítica se manifesta não apenas na violência letal ou na negação de direitos básicos, mas também na permanente vulnerabilização de certos corpos, que jamais deixam de estar sob suspeita, independentemente de suas conquistas.

Essa noção de “descartabilidade” que aparece na narrativa dialoga com o conceito de Mbembe (2018), pois a sociedade impõe a esses indivíduos uma existência precária e condicional, onde sua presença é tolerada apenas enquanto cumprem determinados papéis produtivos, mas jamais plenamente reconhecida. Esse processo reforça o caráter transitório e instável da identidade imigrante dentro de um Estado-nação que, ao mesmo tempo que lucra com sua força de trabalho e

diversidade cultural, nega-lhes pertencimento e agência plena, perpetuando a exclusão como um dispositivo de poder.

CAPÍTULO I: PARTIDO — IDENTIDADE: COMO, ONDE/O QUE VIVEMOS DEFINE QUEM SOMOS?”

*A raiz da xenofobia
é o medo de se perder
no tipo de amor e simpatia
que o mundo não quer ver.*
Rodolfo Pamplona Filho

A fragmentação social, as divisões de classes e a formação de grupos/guetos sociais são temas recorrentes nos debates sociológicos contemporâneos, sendo impossível ignorá-los em uma narrativa que revela, de forma clara, essa fragmentação marcada por questões de raça, etnia e nacionalidade. Em *Adeus, Gana* (2019), essa realidade é inicialmente colocada em evidência por meio dos personagens Kweku Sai e Folasadé, e, posteriormente, é explorada também por meio da experiência de seus filhos.

Adentrando às reflexões sobre identidade, cumpre-nos expor o fato de que quando um imigrante se muda para um novo contexto, sua bagagem cultural não apenas se mescla e se renova, mas também se transforma em função da comunidade e da coletividade que o acolhe. Sua identidade não é mais definida apenas por sua nação de nascimento, mas sim por sua experiência local e pela comunidade que o cerca. Uma das bases desse pensamento é o conceito de *Ubuntu*, amplamente difundido em diversas culturas africanas, que se traduz na ideia de que "eu sou porque nós somos". Isso significa que a identidade de uma pessoa não se constrói isoladamente, mas a partir das relações que ela estabelece com sua comunidade e sua história.

Portanto, é impossível querer definir uma pessoa por sua nação de nascimento, sem levar em conta toda a experiência de localidade e coletividade desse indivíduo. Isso nos leva a questionar as noções tradicionais de identidade e nacionalidade, e a buscar uma compreensão mais complexa e multifacetada da experiência humana.

Selasi nos apresenta, desde suas primeiras páginas e por meio de diversos matizes, a figura do “outro”, do estrangeiro e do migrante, especialmente africano, com o propósito de levar-nos a reflexão de como nos estratos sociais essa figura é separada e, muitas vezes, colocada dentro da organização social como inferior.

Além disso, nos traz também a visão deste “outro” na sociedade, seja como mulher ou homem, permitindo-nos refletir sobre questões não apenas de raça, nacionalidade e etnicidade, mas, também de gênero, por meio das reflexões sobre feminismo(s) e masculinidade(s).

Em 1983, mais de dois milhões de pessoas, imigrantes sem documentação legal, foram expulsas da Nigéria, mais da metade deste número eram de Gana e o restante de outros países da África Ocidental. É neste contexto que vemos oculta parte da história de nossos personagens, uma vez que Fola é nascida na Nigéria, Kweku em Gana e toda a narrativa se desenrola entre os dois países e os Estados Unidos.

Além disso, é fundamental destacar a formação do sujeito a partir de suas vivências e da conjuntura sociocultural em que está inserido. Nesse contexto, o contato prévio de Fola com Gana, e a relação histórica entre os ganeses e a Nigéria marcam um ponto de tensão na narrativa, que confronta a construção de uma identidade e memória coletiva com a identidade e memória individual. Percebemos, assim, que a construção da identidade individual se torna cada vez mais conflituosa, como aponta Stuart Hall:

O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2020, p. 11- 12)

Diante do passar do tempo, da pluralização das sociedades atuais, dos processos migratórios e, em específico, da globalização, percebemos que as sociedades têm se tornado cada vez mais diversas culturalmente e multiétnicas, o que, tristemente, não as torna mais acolhedoras. Para Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (Hall, 2020, p. 12)

Taiye Selasi (2019) desenvolve uma linha de pensamento que se alinha às postulações de Stuart Hall. Para ela, nós (lê-se: os sujeitos) não somos nacionais de forma alguma, nós somos locais de alguma parte. Defini-la como nigeriana, ganense, estadunidense e/ou de qualquer outra parte não a define de fato, uma vez que sua experiência de vida não se dá/deu no todo destes países, mas somente em parte deles (Estado, cidade, bairro).

De acordo com Homi Bhabha (2013), é possível compreender a formação das identidades dos sujeitos. Pois os sujeitos se formam em articulação com uma série de fatores, tais como: raça, gênero, geração, localidade, orientação sexual e não mais nas singularidades de uma ou mais destas categorias.

Desse modo:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (Bhabha, 2013, p. 20)

No contexto da experiência migrante, o entre-lugar pode ser tanto um espaço de resistência e reinvenção, quanto de vulnerabilidade e precarização. Se, por um lado, ele permite que novas formas de identidades possam emergir, por outro, também expõe esses sujeitos a violências simbólicas e institucionais que negam sua plena cidadania. Dessa forma, a noção de identidades proposta por Bhabha (2013) não é apenas uma questão de autodefinição, mas um processo contínuo de negociação dentro de estruturas de poder que determinam quem pode ser reconhecido e quem é mantido à margem.

Assim, ao invés de pensar a identidade como um dado fixo, pensaremos em identidades, em processo constante de construção e movimento, a literatura e as narrativas migratórias revelam a potência e os desafios do entre-lugar, mostrando que a afirmação de quem somos se dá na travessia, no contato, na fragmentação e na reconstrução constante de significados e identidades.

Dessa forma, à luz das concepções de memória como “visões do passado” e a percepção de sujeito que nos é apresentada por Hall (2013; 2020), voltamo-nos para a investigação das personagens da obra literária, procurando compreender como as experiências e memórias moldaram os sujeitos e, muitas vezes, como

essas memórias mantiveram os membros da família aprisionados “na caixa de vidro silenciosa dos seus próprios pensamentos³” (Selasi, 2019, p. 300).

1.1 — KWEKU SAI (Garoto nascido na quarta-feira) — O pai

Kweku, do grupo étnico Ga, de origem ganense, imigrou para os Estados Unidos da América com a finalidade de estudar medicina, profissionalizar-se e se estabelecer. Os Ga⁴, povo historicamente localizado na região da Grande Acra, em Gana, possuem uma forte identidade cultural, marcada por uma relação profunda com a ancestralidade, rituais espirituais e um senso de pertencimento comunitário. No entanto, Kweku, ao deixar sua terra natal, deslocou-se para um contexto onde esses laços são tensionados pela experiência migratória e pelas dinâmicas raciais e sociais dos Estados Unidos.

Ele nos é apresentado no primeiro capítulo da primeira parte da obra por meio de seu fluxo de consciência, no instante de sua morte. Nesse momento, sua mente retorna a múltiplos momentos de sua trajetória de vida: o projeto para construção de sua casa dos sonhos, seus filhos, sua ex-esposa e as escolhas que marcaram sua existência. Esse retorno fragmentado à memória sugere não apenas uma revisão pessoal de sua jornada, mas também um movimento de reconexão com as múltiplas camadas de sua identidade — a de um homem ganense, pertencente ao povo Ga, mas também um migrante, um esposo e um pai, que viveu entre culturas e realidades muitas vezes conflitantes.

Ao discorrermos algumas páginas, chegamos à constatação de que ele é um médico talentoso, frequentemente descrito como “um artista com o bisturi” por muitos. “Ele era um Pai Inteligente, racional demais para ter preferidos. Um homem de verdade, acima de inseguranças mesquinhas. E um Médico Respeitado, um dos melhores na sua área [...]” (Selasi, 2019, p. 30), além disso, aos olhos de um de

³ “[...] each shut in the silent glass box of his thoughts [...]” (Selasi, 2013, p.259).

⁴ O idioma falado pelo povo Ga é o Ga, língua da família Níger-Congo. Ainda que muitos falem inglês, hoje língua oficial de Gana, o Ga segue sendo central para a identidade cultural do grupo. Eles possuem uma identidade profundamente enraizada em suas tradições, mas, por estarem em uma região urbanizada como Acra, muitos foram influenciados pela modernidade e pelo contato com outros grupos étnicos, criando uma identidade híbrida.

seus melhores amigos, o Benson, entendemos que se trata, de fato, de um excelente médico, afinal era

O primeiro da turma no Johns Hopkins, de longe. Ninguém conseguia se equiparar a ele. E não estou falando dos africanos. *Ninguém* era melhor. Ninguém chegava perto. Eu me lembro de quando ele chegou lá, eu pensei, “quem é esse caipira da Universidade de Lincoln?”. Nunca ouvi falar desse lugar.⁵ (Selasi, 2019, p. 269)

Outra pista sobre a persona de Kweku e sua aparência é revelada por Olu, que, em um momento de revolta, decide aceitar o convite de seu pai e vai visitá-lo em Gana, reconhecendo que:

O pai parecia mais jovem, ou menor, do que ele lembrava. Ele sempre fora baixo; como diria Benson, “não alto”, talvez perto de um metro e oitenta, a mesma altura de Fola, e robusto, com braços e ombros fortes e as pernas magras de um corredor, mas parecia *pequeno* ali na multidão à espera, uma densidade de cores primárias e sons, homens e mulheres, os homens um tanto baixos, Olu notou, todos com braços fortes e pele lisa e, chocantemente, marrom.⁶ (Selasi, 2019, p. 286-287)

É interessante observar as construções reflexivas do próprio personagem, que vive como se estivesse diante de uma plateia — ou de seu *cameraman* — enquanto se define dentro de categorias sociais como “pai”, “homem” e “médico”. Ao fazer isso, ele transforma essas categorias em padrões rígidos, como a clássica definição de “homem de verdade”, impregnada pelo machismo enraizado em nossas sociedades, que impõe um “modelo de masculinidade” sem levar em conta a multiplicidade de masculinidades que existem.

Porque os homens são ensinados a usar uma máscara, uma fachada que, desde muito cedo, encobre como estamos nos sentindo de verdade, que oblitera nossas questões internas. E porque a sociedade é em geral patriarcal, no sentido de favorecer os homens para que eles ocupem posições privilegiadas, ela faz parecer que os homens não experimentam qualquer tipo de sofrimento íntimo. É como uma faca de dois gumes, uma panaceia venenosa. Ou seja, em outras palavras, o sistema que coloca os homens em vantagem na sociedade é essencialmente o mesmo que os limita, inibindo o crescimento pessoal e, no fim das contas, levando ao colapso dos indivíduos. (Bola, 2020, p. 20-21)

Assim sendo, deparamo-nos com um Kweku que se insere em dois papéis, são eles “o Homem que Ele Deseja Ser e que Partiu Para se Tornar” e “o Marido

⁵The top of our class at Johns Hopkins, bar none. No one could touch him. And I don't mean the Africans. No one was better. No one even came close. I remember when he got there I thought, who's this bumpkin? From this Lincoln University? Never heard of it before. (Selasi, 2013, p. 230-231)

⁶His father looked younger, or smaller, than he remembered. He'd always been short, as per Benson, “not tall,” maybe five foot ten, same height as Fola, and sturdy, with strong arms and shoulders, a runner's lean legs—but looked small in the crowd that was gathered there waiting, a density of primary color and sound, men and women, the men rather short, Olu noticed, all strong-armed and smooth-skinned and, shockingly, brown. (Selasi, 2013, p. 246-247)

Atencioso”. A cena, nomeada como “o Marido Atencioso”, trata-se justamente da cena de sua morte, onde levanta-se de modo lento e busca evitar despertar sua segunda esposa, com a qual vive na casa que planejou pensando em sua primeira família, em seu terceiro ano de residência, sendo essa seu foco neste momento é descrita como “a coisa mais linda que ele criou *sozinho*”⁷ (Selasi, 2019, p.18).

Neste momento, é possível perceber a busca de Kweku por validação interna, pois ele tenta encontrar em sua história algo que tenha conquistado de forma autônoma e sem interferências, algo que possa afirmar: “eu fiz, eu realizei, sozinho”.

Como Kweku era um dos melhores cirurgiões do Hospital Beth Israel, a diretoria o obriga a realizar a cirurgia em uma paciente cujas condições de saúde não permitiam tal procedimento, o que acaba resultando em sua morte. A família da paciente, rica e racista, protesta contra a morte de seu ente querido e exige a demissão do médico. Diante disso, a administração do hospital decide dispensá-lo. Fanon (2020), ao abordar em *Pele negra, máscaras brancas* como as pessoas negras são percebidas, independentemente do cargo que ocupem (seja professor, médico, etc.), previu:

Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a me fragilizar, tremia ao menor sinal de alerta. Sabia, por exemplo, que, se o médico cometesse um erro, estariam acabados ele e todos os que o sucederam. O que se pode esperar, na verdade, de um médico negro? Enquanto tudo estiver correndo bem, era alçado às nuvens, mas cuidado, não faça nenhuma besteira, em hipótese alguma! O médico negro jamais saberá a que ponto sua posição beira o descrédito. Eu lhes digo, já estive emparedado: nem minhas atitudes civilizadas, nem meus conhecimentos literários, nem minha compreensão da teoria quântica eram vistos com bons olhos.

Eu reclamava, exigia explicações. Delicadamente, como se fala a uma criança, revelaram-me a existência de determinada opinião compartilhada por certas pessoas, mas acrescentavam que “era de esperar que logo desaparecesse”. O que seria aquilo? O preconceito de cor. (Fanon, 2020, p.132).

Assim como o disposto por Fanon (2020), a ação de Kweku foi reclamar e exigir o resgate de sua posição no Hospital, o que lhe foi negado, mesmo após gastar todas as suas economias com um advogado, ao que ele constata “[...] as árvores são nativas americanas⁸” (Selasi, 2019, p. 92), mas ele não.

⁷ It is the most beautiful thing he has ever created *alone* (Selasi, 2013, p. 4)

⁸ “The trees are native Americans.” (Selasi, 2013, p. 71)

A consequência desta constatação é a decisão por partir, por deixar sua família, em razão de sua tão grande frustração, e por voltar à sua terra natal, a Gana distante e esquecida. Como observa Stuart Hall (2013), as identidades diaspóricas são marcadas por um duplo pertencimento e uma constante negociação entre passado e presente. Kweku desejava se construir como o homem que esperava se tornar e, diante disso, reconstruir tudo aquilo que um dia fez parte de seus planos. No entanto, essa reconstrução se transforma em um ato memorialístico: a casa não se torna um lar, mas um monumento à memória da família e de sua morte, simbolizando, como sugere Bhabha (2013), o “entre-lugar” das identidades pós-coloniais, onde o retorno à origem nunca é um retorno pleno, mas uma reinterpretação daquilo que foi perdido. Retorno este que funciona como a criação de um local para o reencontro de Folasadé com os filhos e dos filhos com a própria identidade.

Quando Olu reflete sobre a morte de seu pai, não consegue entender como um cirurgião excepcional poderia morrer de “um infarto ordinário”, pois acreditava que Kweku perceberia imediatamente o que estava acontecendo ao sentir a primeira fisgada. No entanto, no decorrer da leitura compreendemos o motivo de Kweku não ter esboçado reação durante o infarto: em vez de *reagir* opta por *refletir* sobre sua família e pensar em cada um dos filhos, antes de ser tomado pela derradeira fisgada do infarto.

Quando Sadie reflete sobre a figura de seu pai, temos uma nova nuance sobre Kweku, uma vez que para ela, ele era tão somente:

Uma lembrança.

De outra pessoa.

O homem na foto, aquela foto desfocada dela e do pai naquelas sombras opacas, amarelo e marrom e laranja queimado que todas as fotos dos anos 1980 parecem ter: ele sentado na cadeira de balanço da UTI, ela embrulhada, recém-nascida, sua mão no rosto dele, ele usando uma bata azul, a barba por fazer: O Homem da História. Que mal se parece com o homem de quem ela se *lembra*, correto, preciso, sempre indo embora, barbeado e elegante, pela manhã, saindo pela porta da frente em um jaleco branco sem vincos. Mas o homem que ela *imagina* quando pensa em “seu pai”, essa figura frágil e bonita com a pele escura de Olu e os mesmos olhos que ela tem, finos, estreitos e angulares, a forma vagamente asiática [...], não tão alto, talvez um metro e oitenta, a mesma altura de Fola, mas alto como todos os heróis, trinta e oito anos.

O Homem da História. Como ele a salvou corajosamente.

Uma lembrança de Fola, de Olu, não dela — e, no entanto, chorando à meia noite, desfeita pela tristeza, uma dor sem causa até que Taiwo liga de volta.

- Nosso pai está morto [...] (Selasi, 2019, p. 175).

⁹ “A memory.

Conhecer a visão das outras personagens sobre ele nos permite construir uma imagem, ainda que fragmentária, de quem foi o homem-Kweku. Após refletir sobre todos, Kweku aceita a morte “pois ele sabe, de um jeito estranho, conforme a espiral estanca quando *tudo morre*, que está prestes a morrer.¹⁰” (Selasi, 2019, p. 36). Porém, ainda assim, segue lembrando sua vida e suas reflexões sobre morte e vida, primeiro com Sadie, depois com Ekua (sua irmã) e, até mesmo com Kofi (o menino que o guia em Gana), Sr. Lamptey (o construtor da casa) e a construção de sua casa.

O Sr. Lamptey personifica a imagem do *cameraman* existente na mente de Kweku, o que se mostra interessante, uma vez que alguns fatos somente temos conhecimento por meio do olhar distante deste senhor. Trata-se de um carpinteiro, tradicional, com barriga de tanquinho e catarata que desempenha um papel significativo na vida de Kweku. Após rejeitar oito arquitetos, Kweku contrata o Sr. Lamptey para construir sua tão sonhada casa, em Gana. Trabalhando sozinho e recusando ajuda, o Sr. Lamptey constrói a casa exatamente conforme as especificações de Kweku, enquanto reside em uma tenda na propriedade durante a construção. Porém, após a conclusão da casa, surgem divergências entre os dois sobre a estética do jardim, uma vez que Kweku deseja cortar uma grande mangueira que há no jardim e o Sr. Lamptey se recusa, tal embate acaba refletindo as diferenças de visão e valores entre os personagens, além de simbolizar o conflito entre pertencimento e deslocamento.

Someone else's.

The man in the photo, that one blurry photo of her and her dad in those dull shades of yellow and brown and burnt orange that all of their photos from the eighties seem to have: of him sitting in the rocking chair in the hospital nursery as seen by the nurse from the nursery doorway, she bundled up, newborn, her hand on his finger, he dressed in blue scrubs with an unshaven beard. The Man from the Story. Who barely resembles the man she *remembers*, the upright, precise, always leaving, clean-shaven and crisp, in the morning, breezing out the front door in a fresh-pressed white coat. But the man she *imagines* when she thinks of “her father,” this frail, handsome figure with Olu’s dark skin and the same eyes that she has, thin, narrow, and angled, the shape vaguely Asian, as soft as a cow’s (not the eyes that she longs for, the eyes that the twins got, exotically hazel, but gentle dark brown), not so tall, maybe five foot ten, same height as Fola, but large as all heroes are, thirty-eight years old.

The Man from the Story.

How he valiantly saved her.

A memory of Fola’s, of Olu’s, not hers—and yet crying at midnight, undone by her sadness, a hurt without cause until Taiwo calls back. “Our father is dead”. (Selasi, 2013, p. 149)

¹⁰ “For he knows, in a strange way, as the spiral comes to rest at *when everything dies*, that he’s about to.” (Selasi, 2013, p.21).

Por isso, o Sr. Lamptey acaba simbolizando, também, uma conexão com as tradições e o passado, contrastando com a perspectiva mais moderna e ocidentalizada de Kweku. Desta forma, sua recusa em derrubar a mangueira durante a construção destaca a importância que dá às raízes culturais e do respeito pela natureza na cultura ganense.

Assim, o Sr. Lamptey acaba por presenciar muito da vida de Kweku em Gana, bem como a percepção dele sobre Kweku, sobre o jardim vazio e sobre sua própria cegueira,

O jardim está praticamente vazio de tudo, exceto sombras. Ele ouve, mas não consegue ver, pois os olhos estão falhando. O problema são as cataratas, ele sabe, mas não se importa. O cirurgião, ele, sim, se importa terrivelmente e se oferece para ajudar. (Um amigo, uma operação sem custo para o sr. Lamptey. O cirurgião é tolo, mesmo que determinado e gentil. Uma combinação incomum: determinação e gentileza. Um indivíduo incomum o cirurgião).¹¹ (Selasi, 2019, p. 225-226).

A morte de Kweku se dá de forma repentina, e uma das coisas relatadas por Taiwo é o fato de seu pai nunca mostrar seus pés, ou estar descalço, porém ele morreu descalço e suas pantufas¹² ficaram ao lado da porta do quarto. Uma das razões para que Kweku não voltasse em busca de suas pantufas era Ama, que estava dormindo naquele quarto. Quando ele pensa em sua nova esposa, reflete sobre o desejo genuíno de se adaptar a ela e, assim, ter se tornado um homem mais gentil neste casamento. Ainda aos olhos de Taiwo, Kweku vivia “empenhando-se diariamente para interpretar o Provedor¹³” (Selasi, 2019, p. 147).

A figura do “provedor” e do “homem de verdade” se encontram no lugar da estereotipização nas sociedades, incutindo, mais uma vez uma perspectiva enviesada uma vez que, de acordo com Bola:

Não existe “*homem de verdade*”. Essa expressão, em sua própria **estrutura, é 100%** baseada em ideias patriarcais que somente reforçam a expectativa sobre como os homens devem ser e agir. E, na maioria dos casos, o contexto no qual ela é usada muitas vezes não diz quase nada de positivo sobre a masculinidade ou sobre ser um homem. Vamos analisar, por exemplo, “um homem de verdade toma conta dos seus filhos”. Isso é algo que qualquer pessoa interessada em constituir uma família *deve fazer*,

¹¹ “The garden is empty of all but its shadows. He hears but can’t see for the eyes going off. The issue is the cataracts, he knows, without minding. The surgeon minds terribly and offers to help. (A friend, an operation, no cost to Mr. Lamptey. The surgeon is foolish, if determined and kind. An unusual combination, determination and kindness. An unusual individual, the surgeon.) [...]” (Selasi, 2013, p. 191-192)

¹² As pantufas reaparecem com a personagem Ama, que as entrega como “presente”/memorial a Fola.

¹³ “There was “him”, straining daily to perform the Provider.” (Selasi, 2013, p. 123)

independente do seu gênero. O raciocínio de que apenas “um homem de verdade” toma conta dos seus filhos sugere de maneira implícita que o resto dos homens, fora uma exceção ou outra, não toma conta dos seus filhos — e então, no fundo, o que esta frase diz a respeito dos homens? Sendo assim, a expressão “homem de verdade” só nos leva de volta ao campeonato de elite que os homens querem disputar, onde apenas os “homens de verdade” participam dos jogos. A própria ideia dos “homens de verdade” assumindo a posição de provedores ou de chefes de família também é baseada em circunstâncias financeiras ou materiais, e é incapaz de negociar com o problema da exclusão e das precariedades sociais. Ou seja, esses estereótipos funcionam para reforçar noções limitadas do que um homem pode e não pode ser: eles são usados em múltiplos contextos e podem exercer acentuada pressão sobre os homens. (Bola, 2019, p. 25)

Na primeira parte da obra, há um momento em que Kweku se entrega a uma longa reflexão sobre as figuras femininas que marcaram sua trajetória ao longo da vida (São elas: Sua mãe, sua primeira esposa, suas filhas e sua segunda esposa), cada uma delas ocupou um papel distinto na história de Kweku. Essas reflexões culminam em sua análise do desejo de retornar a Gana com um diploma e um filho homem, Olu. Esse anseio revela uma tentativa de reafirmar sua masculinidade e seu valor dentro da comunidade que deixou para trás, com o objetivo de orgulhar uma das mulheres mais importantes de sua vida: sua mãe — porém isso jamais aconteceu como o idealizado por Kweku.

Outro papel significativo que Kweku desempenha é o de “um jovem rapaz”, refletido no momento em que a cena é apresentada sob o título “Um Jovem Rapaz Recebe Notícias Terríveis”.

Kweku recebe a notícia da morte de sua mãe, mas sua reação é marcada por revolta e desdém em relação aos informantes — seus primos, que considera analfabetos.

Fola disse:

— Sua mãe está doente, amor, — Ela ergueu a carta, — Seu primo conseguiu nosso endereço com a faculdade e mandou uma carta.

Havia palavras demais para entender de uma só vez. Mãe.

Doente. Primo. Endereço. Faculdade. Carta. Qual dos seus primos sequer sabia escrever? Essa pergunta maldosa e especiosa de alguma forma chegou à praia primeiro.

- Meus primos são analfabetos! Eles não sabem de nada! — gritou Kweku, sem saber por que, e por que com Fola. — É mentira!¹⁴ (Selasi, 2019, p. 73).

¹⁴ “She said, “Your mother is ill, love.” She held up the letter. “Your cousin got our address from the college and wrote.”

These were too many words to make sense of at once. *Mother. Ill. Cousin. Address. College. And wrote.* Which of his cousins even knew how to write? This mean, specious question somehow washed to shore first. “My cousins are illiterates! They know nothing!” he bellowed, not knowing why he was shouting, or at Fola. “It’s a lie!” (Selasi, 2013, p. 54).

Quando Kweku rejeita a carta de seus primos, negando sua própria origem ao desacreditá-los, seu retorno não representa uma reconciliação com a identidade, mas sim a constatação de que essa identidade já não existe como antes. Essa atitude revela, mais uma vez, como o seu deslocamento moldou sua identidade, levando-o a um constante processo de transformação, situando-o em um entre-lugar. Ao retornar a Gana para o enterro de sua mãe, ele passa longos momentos no trajeto, observando a paisagem e refletindo sobre os motivos que o levaram a odiar aquele lugar.

Por que costumava odiar essa vista? A vista dessa praia, das costas desses pescadores, a pele marrom reluzindo, os longos barcos de madeira, nomes evangélicos em tinta tricolor dos lados lascados, *Jesus Estrela Negra, Reino de Jah, Cristo o Pescador de Homens*, no vermelho, amarelo e verde da bandeira nacional e do espírito nacional, do *éthos* de colaboração, essa mistura de anglicano, rastafári, ganense? O que havia de odioso nisso? Só havia abertura até onde ele podia enxergar. Uma abertura alegre. Uma inocência. Uma praia inocente em uma estrada para Kokrobité às sete da manhã, novembro de 1975, enquanto o pequeno país seguia aos trancos, alegre e inconsciente, rumo à revolução. O pequeno táxi, seguindo rumo aos trancos, explodindo a revolução dos auto-falantes, rumo ao luto¹⁵. (Selasi, 2019, p. 77).

Como o idealizado, ele volta com um filho-menino nos braços, porém o retorno não é glorioso, uma vez que volta em meio ao luto por perder sua matriarca. “Seu coração partiu em um lugar. A primeira vez. Ele não sentiu.”¹⁶ (Selasi, 2019, p. 78).

Outro dos traumas de Kweku em relação a Gana está justamente no trato com a morte de sua mãe e com a morte (ou partida?) de seu pai. Existem relatos contraditórios sobre o seu destino: alguns afirmam que ele não havia morrido, enquanto outros sugerem que ele fugira, envergonhado após ser publicamente açoitado. Esse mistério em torno da partida do pai destaca o fato de que a morte de Kweku ocorre justamente em solo ganense, após a fuga de sua própria vergonha — a demissão —, o que acrescenta um aspecto crucial e intrigante à obra.

¹⁵ “Why had he hated this view? Of this beach, of the backs of these fishermen, glistening brown, of the long wooden boats, evangelical names in bright tricolor paint on their splintering sides, *Black Star Jesus, Jah Reign, Christ the Fisher of Men*, in the red, yellow, green of the national flag and the national spirit of open-source ethos, this mixing of Anglican, Rastafarian, Ghanaian? What was there to hate in this? There was only openness. As far as he could see. A cheerful openness. An innocence. An innocent beach on the road to Kokrobité at seven A.M., November 1975, little country lurching, cheerful, unaware, to revolution. Little taxi lurching, blasting revolution, to grief.” (Selasi, 2013, p. 58).

¹⁶ “His heart broke in one place. The first break. He didn’t feel it.”. (Selasi, 2013, p. 59).

Além desse fato, há a frustração de Kweku por ter brigado com sua mãe antes de deixar Gana e ir, com uma bolsa de estudos, para a Pensilvânia:

Que na última vez que a viu — quando eles tiveram aquela discussão horrível sobre se ele deveria aceitar a bolsa integral ou não, quando ela disse que ele era necessário *ali*, não “Pencil-qualquer-coisa” — ele não devia ter dito o que dissera. Que ela estava com “inveja”.¹⁷ (Selasi, 2019, p. 79).

A frustração de Kweku, evidenciada no rememorar da última conversa com sua mãe antes de deixar Gana, configura-se como um ponto-chave para compreender os efeitos subjetivos da migração na narrativa. O embate entre a permanência e a partida, simbolizado na bolsa de estudos e no destino estrangeiro (“Pencil-qualquer-coisa”), revela um conflito de pertencimento e lealdade. Ao acusar a mãe de inveja, Kweku inicia um processo de redefinição identitária atravessado pela ruptura. Como aponta Stuart Hall (2013), as identidades se formam dentro da representação, além de carregarem marcas de perda, deslocamento e transformação e no caso das diásporas, é atravessada por experiências de perda, exclusão e reinvenção. Nesse sentido, a migração se apresenta não apenas como deslocamento espacial, mas como fissura constitutiva da identidade de Kweku, estruturada pela culpa, pela memória e pelo desejo de pertencimento. Sua subjetividade diaspórica, então, é forjada no entre-lugar de quem parte, mas nunca se desloca inteiramente do que deixou para trás.

Além disso, a fala da mãe pode ser lida como uma forma de resistência ao apagamento dos vínculos comunitários, ecoando o que Geni Núñez (2021) chama de “epistemologias do território” — saberes afetivos e coletivos que não se alinham à lógica meritocrática e individualista do mundo ocidental. Nesse entre-lugar, Kweku vive aquilo que Homi Bhabha (2013) nomeia como o “terceiro espaço”, no qual a identidade se articula na negociação entre culturas, memórias e afetos conflitantes. Sua frustração, assim, não é apenas pessoal, mas é também histórica, cultural e política — expressão de uma identidade em trânsito, ferida e em constante reelaboração.

¹⁷ “That the last time he saw her—when they’d had that horrid argument about whether he should accept the full scholarship or not, when she’d said that he was needed *here*, not “Pencil-whenever”—he shouldn’t have said what he said. That she was “jealous”.” (Selasi, 2013, p. 60)

Kweku reflete, momentos antes de sua morte, em retornar ao quarto e buscar suas pantufas, uma vez que nunca era visto descalço, porém Ama, sua segunda esposa, estava dormindo naquele quarto, ele tampouco entendia porque havia despertado aquela hora e, em razão de vislumbrar uma buganvília, passa a se lembrar de Fola e seus filhos.

As lembranças com Fola são sempre doces, românticas e tristes, onde ele se pergunta com frequência “Por que eu te deixei?”¹⁸ (Selasi, 2019, p. 83).

Ao passo que a própria Fola sempre se questiona “Por que não contou a ele?”, referindo-se ao seu passado atravessado por Gana. Além disso, é possível perceber o arrependimento de Fola por não ter oferecido a Kweku sua presença em momentos importantes, bem como por ter permanecido em silêncio sempre que o via buscar a aprovação de outros homens,

Por que não contou a ele? E outras coisas também. Por que ela nunca dizia “sim” quando ele lhe pedia para ir àquelas festas em Cambridge, com colegas vestindo calça cáqui, cubos de queijo em palitos de dente, empregadas imigrantes e a criança obrigatória exibida depois das bebidas para tocar “*Für Elise*” com proficiência antes de marchar de volta para a cama? Sim, elas eram entediadas. Mas, além disso, partia seu coração vê-lo buscar a aprovação de homens muito inferiores na própria calça cáqui bem passada, os olhos pequenos arregalados de esperança de que ele, também, poderia um dia ficar tão à vontade no mundo. *Por que não contou a ele?* “Você não tem que impressioná-los”, ela poderia ter dito, “Sua excelência fala por si”. Em vez de “A louça” ou “Sadie tem um recital” ou “Olu precisa de ajuda com o projeto da feira de ciências”. Em vez do silêncio, protetivo, destrutivo, como ácaros em um lírio mastigando despercebidos por décadas. E a coisa maior. O precedente. Como ela chegou à Pensilvânia.¹⁹ (Selasi, 2019, p. 233).

Quando Kweku se dá conta de que está prestes a morrer e percebe que não há razão para gritar, já que ninguém estaria lá para ouvir, ele se lança nas suas memórias. Lembra-se de um momento específico, quando Olu estava no fim do ensino médio, Sadie tinha quatro anos, e Taiwo e Kehinde tinham treze. Naquela época, ele não foi trabalhar, como havia dito que faria; ao invés disso, simplesmente pegou o carro e dirigiu sem destino. Chegou à sua antiga casa, viu-a destruída, e as lembranças daquele tempo começaram a surgir, ele continuou dirigindo até chegar ao escritório de seu advogado, Marty, que o aguardava.

¹⁸ “*Why did I ever leave you?*”. (Selasi, 2013, p. 63).

¹⁹ “*Why didn’t she tell him?* “You don’t have to impress them,” she might have said, “your excellence speaks for itself.” Instead of “the dishes” or “Sadie has a recital” or “Olu needs help with his science fair booth.” Instead of the silence, protective, destructive, like mites on a daylily nibbling away undetected for decades. And the biggest thing. The precedent. How she got to Pennsylvania.” (Selasi, 2013, p. 198).

A conversa com seu advogado se dá em função de sua demissão, claramente injusta, e de sua luta para reaver seu cargo no Hospital Beth Israel. A demissão ocorreu por haver sido obrigado a realizar um processo cirúrgico por ser o melhor em seu trabalho, mesmo havendo alertado de que já não havia solução para o caso. Uma demissão sem justa causa, que não poderiam provar e que se mostrou claramente racista, mas Marty demonstra que não havia como denunciar o hospital, uma vez que isso se transformaria em uma “bomba” e faria com que Kweku jamais pudesse encontrar um novo hospital para trabalhar naquela região.

A lembrança de Kweku sobre sua demissão, e os onze meses em que fingiu ir trabalhar enquanto tentava recuperar seu cargo, revela não apenas sua frustração pessoal, mas também o peso que recai sobre corpos racializados em contextos de deslocamento. A experiência da perda do emprego — numa sociedade em que o homem negro imigrante é constantemente visto como descartável — evidencia os limites da ideia de que o esforço individual é suficiente para garantir pertencimento. A memória de Fola, que abandonou seus próprios estudos para investir no sonho dele de se tornar médico, ressurge como lembrança dolorosa: “Um sonho é suficiente²⁰” (Selasi, 2019, p. 94). escancarando o pacto silencioso de sacrifício que estrutura a vida de muitos sujeitos diaspóricos. Stuart Hall (2013) já apontava que a identidade negra é marcada por uma luta contínua por reconhecimento em espaços que negam sua legitimidade. Kweku, mesmo tendo seguido as regras da meritocracia ocidental, vê sua posição ruir — não por falha pessoal, mas por um sistema racializado que nunca o acolheu plenamente. O sonho, portanto, torna-se ambíguo: promessa de mobilidade, mas também armadilha de exclusão. A ideia de que “um sonho é suficiente” ecoa, aqui, como um lamento — pois, para sujeitos migrantes racializados, um sonho só é suficiente quando há silenciamento, negação de si, e um contínuo sacrifício da ancestralidade, da coletividade e do afeto.

Porém, Kweku entendia que para ser digno de Fola “ele tinha que continuar sendo um sucesso”²¹ (Selasi, 2019, p. 95). Ao ser dispensado por Marty, Kweku decide voltar ao hospital e falar pessoalmente com a Dra. Yuki, vice-presidente do hospital, que o havia dispensado para apaziguar os ânimos da família Cabots. De

²⁰ “[...] One dream’s enough.”. (Selasi, 2013, p. 73).

²¹ “[...] he had to keep being Successful.”. (Selasi, 2013, p. 73).

nada adiantou, Kweku foi arrastado pelo saguão para ser retirado do hospital, bem no momento em que Kehinde, seu filho mais novo, apareceu.

Kweku foi empurrado para fora do hospital e ambos ficaram imóveis, até que o caos da chegada de uma ambulância tomou conta da situação, ele, por impulso, segurou o cotovelo de Kehinde, como sempre fazia ao ver algo fora do controle na família.

Neste momento Kweku desejou ter passado mais tempo com Kehinde, para saber ler o rosto dele e para que o próprio garoto pudesse vê-lo em ação salvando vidas e fazendo o papel de herói. Assim, voltam para casa, e Kweku sabia que encarar Fola seria muito pior que encarar Kehinde, ainda que fazê-lo fosse quase a mesma coisa.

O desejo de Kweku em manter-se digno aos olhos de Fola revela nuances importantes sobre a construção de masculinidades no contexto migrante e racializado. Sua insistência em se provar bem-sucedido, em sustentar a imagem de provedor e homem vitorioso, expõe não apenas uma pressão individual, mas uma internalização de ideais patriarcais que associam valor masculino à produtividade, à posse e à negação da fragilidade. A ideia de ser "digno" de Fola carrega consigo uma idealização da figura feminina enquanto suporte silencioso e sacrificial, ao passo que o homem deve representar força e autonomia. No entanto, essa fachada começa a ruir quando seu filho presencia a cena de sua expulsão do trabalho — momento em que a imagem do pai invulnerável, auto-suficiente e vitorioso entra em colapso. A presença do filho não só revela a artificialidade dessa performance masculina, mas também desvela a impossibilidade de sustentar, por tempo indefinido, uma masculinidade alicerçada na ocultação do sofrimento e da dependência emocional. Como observa bell hooks (2025), a negação da vulnerabilidade é uma das violências mais profundas impostas aos homens sob a lógica patriarcal, especialmente aos homens negros, cujas existências já são marcadas pela constante negação de afeto e acolhimento. A falência de Kweku, nesse contexto, não é apenas econômica ou simbólica, mas profundamente afetiva — e coloca em cena o desejo não de superioridade, mas de pertencimento, de aceitação e de amor incondicional, mesmo diante do fracasso.

Ao chegar na casa, Kehinde e Kweku ficaram um período de tempo imóveis, sentados lado a lado, em silêncio, porém pacientes, até que Kehinde interrompeu o

silêncio com a pergunta “Quer ver minha pintura?”. Ao ver a pintura, que era um menino e uma mulher de mãos dadas,

Kweku apontou a mulher.

— Quem é? — perguntou, embora soubesse.

— A mãe — respondeu Kehinde.

— E esse deve ser você.

— Não, é...

— Olu?

— Hum, não.

— Mas é um menino, certo?

— É você.

— Eu?! — Kweku riu. Um som repentino no silêncio. (...)

— Mas por que tão *pequeno*?

— Porque a mãe sempre tem que ser superior.

Kweku riu tão forte agora que começou a chorar. (...)

— Eu amei. Puro gênio. — Ele recuperou o fôlego. — Ela diz isso sempre, não diz?²² (Selasi, 2019, p.103)

É interessante ver como a conversa entre ambos se desenrola, uma vez que há muitos momentos de surpresa, receio, perda e recuperação de fôlego. Além do que, aqui encontramos Kehinde representando a mãe como superior, como maior, o que reflete o fato de que muitos estudos apontam que as culturas de matriz africana — em especial aquelas que influenciaram as diásporas africanas nas Américas — valorizam a presença ativa, espiritual e política das mulheres.

²² “[...] Kweku pointed to the woman. “Who’s that?” Though he knew.

“That’s Mom,” Kehinde answered.

“And that must be you.”

“No, that’s—”

“Olu?”

“Um, no.”

“But it’s a boy, right?”

“It’s you.”

“Me?!” Kweku laughed. A sudden sound in the quiet.

“ . . . ” Stalling.

Still laughing. “But why am I so small?”

“Because Mom says she always has to be the bigger person.”

Kweku laughed so hard now he started to cry. “Genius.”

A small smile, fifteen seconds and not longer. “You like it?”

“I love it. Pure genius.” He caught his breath. “She does say that, doesn’t she?”

“With ‘don’t I’ at the end of it. I always have to be the bigger person, don’t I?” (Selasi, 2013, p.82).

Após essa sucessão de eventos, Kweku decide por partir, após sete horas de viagem, decidiu ligar para “dispensar” Fola. Quando ele partiu, imaginou que voltaria para sua vida como a conhecia, sua família, seu lar.

Kweku acaba saindo

sem levar nada, dirigindo para longe em desespero, exausto demais para explicar, exausto demais para pensar em outros hospitais, em começar do zero, em encontrar outro emprego em outro estado, em ser razoável, ser responsável, ser pai, ser perdoado?²³ (Selasi, 2019, p. 109)

Diante disso, Kweku reflete sobre sua decisão de partir. Ele reconhece que poderia ter escolhido entrar, conversar e até buscar um novo emprego, mas compreende que o “esperado” para um homem era demonstrar força. Bola (2020) apresenta que homens são considerados fracos quando mostram emoção e sensibilidade. “Ele pensa nisso agora e mal consegue compreender. Que ele a perdeu. Que ele a deixou. Que ela o deixou.” (Selasi, 2019, p. 109).

Mas, Kweku voltou, e encontrou a placa de “vende-se”, recuperou a estátua da mãe de gêmeos que estava no quintal, foi até a loja de flores fechada, as crianças estavam em aula, mas ele encontra Olu,

falando clinicamente, como se estivesse descrevendo uma paciente:
— Ela chora toda manhã. Pensa que eu não escuto. Ela diz que você foi embora e nos deixou sem um centavo no banco. Os gêmeos estão em Lagos. A bebê está aqui²⁴. (Selasi, 2019, p. 110)

Assim, da família, restam-lhe apenas a estátua da mãe de gêmeos e a pintura com duas figuras, criada por Kehinde e assinada pelo próprio artista.

Uma das ações de Kweku em resposta às ações de Fola foi justamente a tentativa de preservar o que ainda restava de suas memórias, visando a reconstrução do seu ideal de família — tema que trataremos com maior profundidade no próximo capítulo.

Após refletir sobre toda a sua vida, Kweku se pergunta novamente: “por que eu te deixei?”²⁵ A resposta, embora silenciosa, habita seu corpo fatigado — ele sabe que seu coração já não é forte o suficiente, pois está partido em quatro partes. Ele

²³ “[...] packing nothing, driving away in desperation, too exhausted to explain it, too exhausted to think: of other hospitals, of starting over, of finding work in another state, of being reasonable, of being responsible, of being a father, of being forgiven?”. (Selasi, 2013, p.87)

²⁴ “[...] speaking clinically, describing a patient. “She cries every morning. She thinks I don’t hear. She says you up and left us without a dime in the bank. The twins are in Lagos. The baby’s still here.” (Selasi, 2013, p.88)

²⁵ Referindo-se a Fola.

está, literal e simbolicamente, morrendo de coração partido. No entanto, sua morte deixa de ser apenas fim: ela se converte em gesto de transformação. Sua “reaparição”, mesmo póstuma, representa um retorno simbólico que funciona como encerramento de ciclos, como catalisador para a reconstrução de vínculos desfeitos.

Como aponta Achille Mbembe (2018), em *Necropolítica*, a morte não é apenas um evento biológico, mas uma tecnologia de poder que organiza o abandono, o sofrimento e a desintegração de certos corpos — especialmente aqueles racializados, migrantes e deslocados. Kweku, como homem negro imigrante, já havia sido atravessado por esse tipo de morte antes do colapso físico: foi deslegitimado como profissional, marginalizado como pai e silenciado como sujeito. Ainda assim, sua morte definitiva reorganiza os afetos. Como lembra bell hooks (2000), o amor — ainda que tardio ou incompleto — tem o poder de romper com lógicas de dominação e abandono, pois “o amor cura”. A ausência de Kweku permite que a família o reencontre — não para reatar o que foi perdido, mas para dar novo significado à memória, ao afeto e à escuta. A morte, nesse sentido, não é um fim, mas uma abertura.

1.2 Folasadé Savage (a riqueza concede minha coroa) — a mãe

Mais conhecida simplesmente como Fola, Folasadé Savage, refugiada pertencente ao grupo étnico Iorubá²⁶, de origem nigeriana, neta de uma escocesa, foi viver nos Estados Unidos da América com a intenção de graduar-se em Direito, plano que abandona para cuidar dos filhos e da família.

Fola representa aos nossos olhos ocidentalizados um clássico exemplo da mulher forte que se entrega tão completamente pela família, a ponto de deixar os próprios sonhos e se reconstruir, apresenta-se a nós, portanto como essa figura carregada de resistência e amor (hooks, 2020). Fola — aos vinte e três anos, com sua carta de aceite da faculdade de Direito emoldurada, com uma bolsa integral para Georgetown e Olu no útero, dizendo: “Um sonho é bastante para nós dois²⁷”. (Selasi, 2019, p. 94).

²⁶ A maior parte dos Iorubás vive no sudoeste da Nigéria, onde constituem um dos principais grupos étnicos do país, além disso estima-se que haja mais de 40 milhões de falantes da língua Iorubá.

²⁷ “[...] One dream’s enough”. (Selasi, 2013, p.73).

E o faz com maestria ao tornar-se

Uma empreendedora natural, uma nigeriana de nigerianos, ela tinha começado o próprio negócio quando Kweku estava na faculdade, vendendo flores em uma esquina antes de obter autorização para manter uma barraca no hospital (cravos, véu-de-noiva). Quando Kweku tinha se formado e os transferiu para Boston, Fola começou tudo de novo²⁸ [...] (Selasi, 2019, p. 85).

Folasadé aparece, de fato, pela primeira vez na parte 1, capítulo 4, ao rememorar o nascimento de Sadie, Kweku descreve Fola como “descontrolada” e “afetada”, após ter se tornado mãe de gêmeos²⁹ (ou, em iorubá, *iya-ibeji*), pois queria que a bebê prematura sobrevivesse ao prognóstico de morte certa que havia recebido. Os termos “descontrole” e “afetamento” utilizados para apresentar a personagem Fola tensionam diretamente certas noções hegemônicas de força, sobretudo quando falamos de “força feminina”. Em vez de pensar a força como domínio, autocontrole, racionalidade (valores historicamente associados à masculinidade e à colonialidade), esses dois grandes temas abrem espaço para pensar a força como vulnerabilidade. hooks (2020) trabalha o afetamento de forma visceral, pois amar é um ato político. Assim, ser afetada é resistência, é negar a indiferença (seja ela qual for, relacional, capitalista ou mesmo racismo). O amor, para hooks, não é fragilidade, trata-se de uma ferramenta revolucionária. E quando falamos sobre Sadie e Fola, estamos falando sobre amor.

Em outra lembrança de Kweku ficamos conhecendo um pouco mais sobre Fola. Na passagem que relembra o inverno de 1975, os momentos que antecederam a notícia da doença da sua mãe, Kweku descreve Fola:

Ela estava linda. Sempre estava linda, para ele, até quando estava furiosa. Usava calça jeans boca de sino e um suéter transpassado, ambos da Goodwill, e um lenço nos cabelos. (...) Tinha encontrado aquele tecido dourado, sem dúvida caro, com o pai dela, para meio que enrolar ao redor de sua nuvem afro, fiel a seu nome. “A riqueza concede minha coroa.” *Folasadé*. Ela estava linda.³⁰ (Selasi, 2019, p. 72 e 73)

²⁸ “A natural entrepreneur, a Nigerian’s Nigerian, she’d started her own business when he was in school, peddling flowers on a corner before obtaining a permit for a stand in the hospital (carnations, baby’s breath). When he’d graduated from medical school and moved them to Boston, she’d started all over from the sidewalk again [...]”(Selasi, 2013, p.64).

²⁹ “*Iya-ibeji*” é uma expressão iorubá que significa “mãe de gêmeos” — *iyá* = mãe, *èbiji* = gêmeos. Essa figura é profundamente simbólica na cosmologia iorubá.

³⁰ “She looked gorgeous. She always looked gorgeous, even angry, to him. She wore bell-bottom jeans and a wraparound sweater, both care of the Goodwill, a scarf in her hair. (...) Had found this gold cloth, no doubt expensive, from her father, to sort of wind around her Afro puff, true to her name. “Wealth confers my crown.” *Folasadé*. She looked gorgeous.”. (Selasi, 2013, p.53-54)

Fola acompanha Kweku para Gana, para o enterro de sua sogra, levando Olu com eles, ainda nos braços.

Kweku reconhecia o sacrifício de Fola e tudo o que ele desejava era

ser digno da Princesa Pan-Nigeriana, como ela era chamada, aquela fugitiva sofisticada da guerra de 1967 com jeans boca de sino e espaço entre os dentes, tão mais inteligente e sexy que todos os outros, mesmo ele, na pequena Universidade de Lincoln, uma princesa entre plebeus³¹ [...]. (Selasi, 2019, p. 94)

Um aspecto que deve receber bastante atenção trata-se justamente das descrições feitas sobre ela pela ótica de Kweku, sendo elas: linda, inteligente e sexy. Precisamos nos lembrar que Kweku deseja ser digno de Fola, ou seja, havia sempre em seu olhar uma genuína vontade de posicionar-se diante dela com humildade, reconhecimento e desejo de reciprocidade verdadeira e é justamente isso que o leva ao seu trágico desfecho.

Kweku decide por abandonar a família, ao ligar para casa, Fola estava soluçando, mas as palavras eram claras. Para Kweku ela ficaria melhor sem ele, e ela estava “dispensada”. Fola fora

Abandonada para chorar naquela casa, com suas interconexões secretas, suas correntes de ar e suas sombras, suas portas originais que não fechavam, e quatro filhos, e um menino sério, dois seres liminares e a bebê — sem ele? Desertada. Sozinha. Não “desamparada”. Nunca “desamparada”. Ela nunca fora desamparada, nem quando criança, mimada na Ilha Victoria antes da guerra. Era uma guerreira natural, uma egba que não aceitava ofensas (ou meia, pois a mãe ibo morreu dando à luz), tinha enfrentado desafios muito mais temíveis que uma montanha de dívidas que não tinha contraído, que a solidão, que o abandono e o desespero³² [...]. (Selasi, 2019, p.108).

Fola se vê, mais uma vez, buscando reconstruir sua narrativa segundo os próprios moldes. Diante do abandono de Kweku, é forçada a tomar decisões difíceis: envia dois dos filhos para a Nigéria, com o objetivo de garantir a continuidade e a qualidade dos estudos deles, enquanto permanece com o primogênito Olu e com a pequena Sadie. A fragmentação familiar torna-se, assim,

³¹ “[...] to be worthy of the Pan-Nigerian Princess as they’d called her, that sophisticated escapee from the ’67 war with the bell-bottom jeans and the gap in her teeth, so much smarter and sexier than everyone else, even him, at little Lincoln, a princess among plebs.”. (Selasi, 2013, p.63).

³² “Left to weep in that house, with its secret interconnections, its drafts and its shadows, original doors that wouldn’t close, and four kids, a serious boy and two liminal beings and the baby—without him? Deserted. Alone. Not ‘helpless.’ Never helpless. She had never been helpless, not as a child even, pampered in V.I. before the war. She was a natural-born warrior, a take-no-shit Egba (or half of one, the Igbo mother dead giving birth), had faced feats far more fearsome than a mountain of debt not her making, than loneliness, than aloneness, despair.” (Selasi, 2013, p. 86-87).

uma estratégia de resistência diante das estruturas que se impõem à sua existência como mulher negra, migrante e mãe. Esse cenário, embora inserido no contexto da diáspora africana retratada na narrativa, ecoa fortemente nas realidades brasileiras, onde o abandono paterno é um fenômeno persistente e onde mulheres negras, em especial, carregam sozinhas o peso da sobrevivência familiar. São elas que sustentam, educam, cuidam e resistem — mesmo quando a estrutura social insiste em negá-las como sujeito político e afetivo.

Como observa Collins (2016), o trabalho das mães negras é frequentemente definido pelo cuidado com os outros, mesmo quando esse cuidado lhes custa a própria saúde, sonhos ou segurança emocional. Após o crescimento e dispersão dos filhos, Fola se muda para Gana — gesto que pode ser lido como tentativa de retorno simbólico ao lar ou de reconexão com partes fragmentadas de si mesma. A morte de Kweku, no entanto, irrompe de forma abrupta e desestabilizadora: “Fola acorda ao amanhecer, sem ar, sonhando que está se afogando, um rugido como ondas [...] ainda meio adormecida, com os olhos fechados, ela se senta e grita. Mas seu “Kweku” é silencioso³³” (Selasi, 2019, p. 119). Esse grito que não encontra resposta encarna a dor acumulada de uma vida de renúncias, o trauma não verbalizado, a ausência aparece como marca. Assim como tantas mulheres, negras ou não, no Brasil e na diáspora, Fola sustenta silenciosamente o mundo, ainda que esse mundo insista em ignorar sua voz.

Diante desse grito silencioso, Fola desperta tomada por um incômodo súbito, um choque que reverbera em seu corpo. Instintivamente, começa a examinar seu próprio abdômen, percorrendo quatro quadrantes diferentes — não apenas em busca de sinais fisiológicos, mas guiada por uma intuição afetiva. Ao sentir que os filhos estão bem, experimenta um alívio momentâneo. No entanto,

No quadrante superior esquerdo, na vizinhança de Sadie, mas próximo ao coração, não um puxão ou uma contração ou uma pulsação de terror, mas um eco, um vazio, um esvaziamento. Uma sensação familiar. Não a que ela estava procurando³⁴, [...] (Selasi, 2019, p. 124).

³³ “Fola wakes breathless that Sunday at sunrise, hot, dreaming of drowning, a roaring like waves. [...] half sleeping still, eyes closed, she sits up, cries out. But her ‘Kweku!’ is silent [...]”. (Selasi, 2013, p. 98).

³⁴ “Left upper quadrant, in the vicinity of Sadie but closer to the heart, not a tugging or a tightening or a throbbing of dread but an echo, an emptiness, an emptying out. A familiar sensation. Not the one she was feeling for [...]” (Selasi, 2013, p.102).

Nesse momento, a ausência se materializa no corpo: não como dor aguda, mas como silêncio interno, como espaço que já foi habitado e agora pulsa pela falta. O corpo de Fola, mais uma vez, torna-se território da perda e da memória — um corpo que sente antes de saber, que guarda no estômago as dores do abandono, da separação e da morte.

Fola havia se mudado (ou talvez fugido) para Gana após receber a notícia da morte de seu pai adotivo, que lhe deixara uma casa em West Airport, em Acra. Fazia seis semanas desde sua chegada, mas Kweku a havia deixado há dezesseis anos. Nesse tempo breve em Acra,

ela sabe que deve ir devagar, pisar leve. Ela é uma mulher, em primeiro lugar; não casada, pior; uma nigeriana, ainda pior; e de pele clara. No que se refere a pessoas suspeitas em Gana, ela poderia muito bem ser uma terrorista. Os empregados, que ela herdou junto com a casa e sua mobília de madeira com estofamento laranja de lá dos anos 1970, pisam em ovos ao redor dela, disfarçando seu choque sem muito sucesso. Que ela se mudou para cá sozinha. Para vender *flores*.³⁵ (Selasi, 2019, p. 122).

Tudo em Fola destoava do que se esperava. Ser mulher e viver só; usar shorts; fumar; manipular flores com liberdade e intuição. Cada gesto era lido como ruptura, como afronta. Grada Kilomba (2019) argumenta que ser vista como “a estranha”, “a outra”, não é apenas uma posição social, mas uma forma de violência epistemológica. Ainda assim, Fola respondia com gentileza a cada pequena realização dos funcionários, agradecendo com sinceridade. Mas nunca lhes revelou que

já morou em Gana, que fala e entende tudo o que eles dizem em um *twi* sussurrado sobre flores, vestidos de noite floridos [...] Ela aprendeu com seu pai, que falava as principais línguas nigerianas além de francês, suaíli, árabe e um pouquinho de *twi*. “Sempre aprenda a língua local, nunca conte isso aos locais”, ele dizia, com um charuto em seus lábios no fim da vida, dando à luz uma risada.³⁶ (Selasi, 2019, p. 123-124)

Com relação à morte de Kweku, para Fola, ele estava “simplesmente morto na tradição de pessoas que simplesmente morrem” (Selasi, 2019, p. 55). Essa

³⁵ “[...] she knows to go slow, to tread lightly. She is a woman, first; unmarried, worse; a Nigerian, worst; and fair-skinned. As suspicious persons go in Ghana, she might as well be a known terrorist. The staff, whom she inherited along with the house and its 1970s orange-wool-upholstered wooden furniture, sort of tiptoes around her poorly masking their shock. That she moved here alone. To sell *flowers*.” (Selasi, 2013, p. 100).

³⁶ “[...] she once lived in Ghana, that she speaks and understands all they say in hushed Twi about her flowers, flowered nightdresses (...) She learned this from her father, who spoke the major Nigerian languages plus French, Swahili, Arabic, and snatches of Twi. 'Always learn the local language. Never let on to the locals,' he'd say, a cigar at the end of its life on his lips, giving birth to a laugh [...]” (Selasi, 2013, p. 101-102).

constatação reflete o entendimento de Fola de que Kweku, ao se entregar excessivamente ao pensamento ocidental — ainda que tentasse, de alguma forma, reencontrar suas raízes — acabou se perdendo nessa mesma ótica. Para ela, a morte de Kweku não foi apenas física, mas também simbólica, relacionada à sua tentativa de se ajustar a uma visão de mundo que não correspondia totalmente às suas origens, e que, no fim, o distanciou tanto de sua própria identidade quanto da tradição que poderia ter preservado.

A morte de Kweku faz reaparecer em Fola memórias dolorosas, como a perda de seu pai e a morte de sua mãe durante o parto. Além disso, o fato de seus avós maternos, de origem escocesa, nunca terem procurado por ela e ainda tê-la responsabilizado pela morte da filha, sua mãe, intensifica essa dor. De tempos em tempos, seu pai tentava apaziguar o sofrimento dos avós, e em uma dessas ocasiões, ele morre, deixando Fola com a sensação de que "algo tinha sido removido"³⁷ (Selasi, 2019, p. 126).

Aos poucos, Fola vai recebendo as informações sobre a morte de seu pai, de seus avós e de como tudo aconteceu. Sua conclusão, então, foi repensar os acontecimentos e perceber que os recebeu sem nenhum tipo de contentamento. Para ela:

Se tivesse sido uma morte apropriada à vida deles como ela a conhecia — em um acidente de carro, por exemplo, em seu amado Deux Chevaux, ou de câncer de fígado ou pulmão, até o fim fumando Caos e engolindo rum -, ela poderia ter tolerado a perda. Teria ficado de luto. Teria se descoberto uma órfã em um apartamento de quatro andares, depois de perder ambos os pais aos treze anos, mas teria sido, enlutada dessa forma, uma coisa que ela reconheceria (trágica) em vez daquilo que se tornou: uma parte da história (genérica)³⁸. (Selasi, 2019, p. 128)

Tal constatação fez com que Fola deixasse, com o tempo, de se importar com os detalhes e com a noção de que a existência depende destes detalhes específicos. Após entrar em diversas reflexões em função das perdas que já havia sofrido na vida, Fola se esquece de ter sentido a morte de Kweku e, assim, volta a

³⁷ "That something had been removed." (Selasi, 2013, p.104).

³⁸ "Had he died a death germane to this life as she'd known it—in a car crash, for example, in his beloved Deux Chevaux, or from liver cancer, lung, to the end puffing Caos, swilling rum—she could have abided the loss. Would have mourned. Would have found herself an orphan in a four-story apartment, having lost both her parents at thirteen years old, but would have been, thus bereaved, a thing she recognized (tragic) instead of what she became: a part of history (generic)." (Selasi, 2013, p.106).

dormir. Até que Benson, amigo de Kweku e Fola, telefona e a informa da morte de Kweku.

Pensando nas filhas, elas viam a mãe de formas diferentes, cada uma interpretando e compreendendo sua figura de maneira única, influenciada por suas próprias experiências e perspectivas individuais. Aos olhos de Taiwo, Fola sempre representou "seu papel de destaque como a Esposa Suburbana³⁹" (Selasi, 2019, p. 147). Por outro lado, para Sadie, Fola era aquela que "trabalhava na loja até tarde⁴⁰" (Selasi, 2019, p. 175). Para Sadie, Fola era "sua mãe. Sua mãe leal, indispensável, que guarda segredos, que é cheia de segredos, inabalável e linda⁴¹" (Selasi, 2019, p.180). A multiplicidade de olhares sobre Fola evidencia o que Patricia Hill Collins (2016) chama de "matriz de significados afetivos e sociais" que moldam as imagens da maternidade negra — ou seja, uma figura simultaneamente fortalecida e tensionada pelas expectativas dos outros. Como destaca Collins (2016), muitas mães negras frequentemente ocupam posições ambivalentes nos imaginários de seus filhos, sendo vistas tanto como fontes de força quanto como depositárias de ressentimentos e projeções.

No entanto, essa relação entre Fola e Sadie, até então marcada por uma lealdade intensa, se rompe quando a filha decide viver sua própria vida, e a mãe reage com silêncio,

Fola não ligou naquela noite. Fola não ligou desde então. Alguns dias depois, Olu ligou para dizer que a mãe estava se mudando.

— Como assim, se mudando?

— Ela está se mudando para Gana.⁴² (Selasi, 2019, p.183)

Mas essas qualidades não foram suficientes para evitar que a carreira de Fola fosse ofuscada pela do marido. A força transformadora do feminismo poderia ter impedido que Fola abandonasse sua formação, que Kweku se afastasse da

³⁹ "[...] turn as Suburban Housewife" (Selasi, 2013, p.123).

⁴⁰ "[...] at the shop until late." (Selasi, 2013, p.150).

⁴¹ "Her mother. Her loyal, indispensable, keeper of secrets, secretive, unflappable, beautiful mother." (Selasi, 2013, p.154).

⁴² "Fola didn't call that night. Fola hasn't called her since. A few days later Olu called to say their mom was moving. 'What do you mean, moving?' 'She's moving to Ghana.'" (Selasi, 2013, p.157).

família e que os ciclos de dor e abandono continuassem a se reproduzir nas sociedades. Pois

as feministas não querem apenas criar uma sociedade mais igualitária para as mulheres, elas também lutam pelos direitos dos homens. O feminismo é, na verdade, positivo para os homens, porque busca curar os indivíduos e remover as pressões que a sociedade patriarcal impõe a todos nós, em especial os falsos dogmas e as imposições da masculinidade, além de atuar contra a generalizada destruição política e social que o patriarcado provoca: uma destruição que potencializa os casos de colapso mental, e que amplamente se relaciona com a proporção alarmante de suicídios entre os homens. (Bola, 2020, p. 100)

Dessa forma, é possível afirmar que o feminismo, mais do que uma pauta de gênero, constitui uma proposta ética e política de reconstrução do mundo. No universo da narrativa, ele representa uma chave possível de ruptura com os padrões de silenciamento, abandono e sofrimento que atravessam as relações familiares e subjetivas. O que se revela, portanto, é que o patriarcado não oprime apenas Fola — ele também corrói Kweku. E enquanto essa estrutura persistir, as histórias continuarão sendo contadas a partir de dor, perda e silêncio.

1.3 TAIWO (Primeiro gêmeo a nascer) — A filha gêmea

Taiwo é mencionada pela primeira vez quando Kweku reflete sobre a beleza da casa que projetou e conseguiu erguer. Ao constatar que a casa “é a coisa mais linda que ele já criou⁴³ [...]” (Selasi, 2019 p. 17), se dá conta de que somente após Taiwo, que é descrita como “uma garota impossível⁴⁴” (Selasi, 2019, p. 17).

Taiwo, aos treze, dedicava-se à música, algo que abandonara pouco tempo após seu tempo na Nigéria com seu irmão gêmeo. De acordo com a irmã Sadie ela: “era prodigiosamente talentosa no piano, mas quase nunca praticava e abandonou aos dezesseis anos.⁴⁵” (Selasi, 2019, p. 176).

Para Taiwo, a única pergunta sobre a morte do pai que ficou foi: “Onde estavam as pantufas dele?⁴⁶” (Selasi, 2019, p. 55). Entre suas memórias e reflexões sobre as pantufas de seu pai, descobrimos que, quando Kehinde e ela se mudaram

⁴³ “It the most beautiful thing he has ever created.” (Selasi, 2013, p.5).

⁴⁴ “[...] an impossible girl” (Selasi, 2013, p.5).

⁴⁵ “She was prodigious gifted at playing piano but hardly ever practiced and quit at sixteen.” (Selasi, 2013, p.150)

⁴⁶ “Where were his slippers?” (Selasi, 2013, p.37).

para Lagos, na Nigéria, eles criaram um "jogo" entre os dois. Nesta dinâmica/jogo, eles nunca podiam dizer "pai" ou "papai" e, ao fazê-lo, buscavam "reescrever as histórias", apagando sua presença. No entanto, nunca quiseram que ele morresse, tampouco fingiam que estava morto; ele simplesmente estava excluído, bloqueado de suas narrativas.

Taiwo recorda uma noite em que, ainda sofrendo de insônia não diagnosticada, caminhava pela casa. Ao passar pelo quarto do irmão, vê o gêmeo dormindo, observa a estátua da mãe de gêmeos e, então, se choca ao encontrar o pai rendido sobre o sofá da sala, dormindo descalço. Ao olhar mais de perto, percebe as feridas nos pés dele, algo que jamais imaginara.

Taiwo e Kehinde foram viver em Lagos, após o abandono do pai. Mas, antes disso, Taiwo já observava sua família com a sensação de incompletude ou deslocamento:

Havia uma sensação em sua casa de um esforço contínuo, de um movimento ascendente, uma coisa sendo construída — *Uma família de sucesso*, com os seis envolvidos no esforço, todos, almejando a meta comum, ainda inalcançada. Eles eram inacabados, em ensaio, uma produção em progresso, cada um interpretando seu papel com desenvoltura afetada, e com o estresse de performance sempre presente para todos como um som ambiente suave⁴⁷. (Selasi, 2019, p. 147)

É interessante analisar a percepção de Taiwo sobre o conceito de família, especialmente porque, para ela, esse conceito parecia ter se tornado inacessível à sua própria família. No entanto, era facilmente acessível às famílias que ela observava pelas janelas ao retornar ao Brookline.

Taiwo se define como determinada, filha querida dos campeões e aluna destaque no ensino fundamental. No entanto, algo que ela não expressa diretamente, mas que é claramente evidenciado na obra, é sua tendência a buscar refúgio em relacionamentos efêmeros.

Além disso, Taiwo passou grande parte da infância e adolescência assumindo responsabilidades por coisas que não havia feito, como no episódio em que "Fola encontrou erva no banheiro uma vez e [...] Taiwo confessou"⁴⁸ (Selasi,

⁴⁷ "[...] there was the sense in her house of an ongoing effort, of an upswing midmotion, a thing being built: A Successful Family, with the six of them involved in the effort, all, striving for the common goal, as yet unreached. They were unfinished, in rehearsal, a production in progress, each performing his role with an affected aplomb, and with the stress of performance ever-present for all as a soft sort of sound in the background." (Selasi, 2013, p.123).

⁴⁸ "Fola found weed in the bathroom that one time and [...] Taiwo confessed." (Selasi, 2013, p.150).

2019, p. 176). Após a cena, Sadie ouviu Kehinde dizer "Obrigado e me desculpa", ao que Taiwo respondeu: "Pare de dizer isso. Pare de pedir desculpas".⁴⁹. (Selasi, 2019, p.176).

Em determinado momento da narrativa, é relatado que ela estava adormecendo, mas se levantou, se vestiu e saiu. Ela, no entanto, esqueceu o que a havia acordado:

Aconteceu tão rápido — esse momento ao acordar, as lágrimas que começaram sem motivo e, então, pararam — que ela não se lembrou, até dois minutos depois, e nem até agora, o que a tinha acordado. Não foi a insônia, sua companheira de uma vida toda, nem foram os “sentimentos de vazio”, como a dra. Hass diz (um termo equivocadamente, diz Taiwo: só há um sentimento, só um jeito de *estar* vazio, só um jeito de senti-lo). Foi algo completamente diferente, o que ela sentiu antes de sair e de que se lembra (tarde demais) conforme vai para casa, aqueles segundos esquecidos de alguma tristeza bizarra, intensa além da razão, um campo de força de luto. Sim. Foi isso que a acordou. Um campo de força de tristeza.⁵⁰ [...] (Selasi, 2019, p. 149)

Enquanto está imersa nessas reflexões, Taiwo continua a recordar alguns diálogos com sua terapeuta. Entre essas memórias, descobrimos que ela, junto com um ou mais de seus irmãos, foi em busca do pai em algum momento após o seu abandono. No entanto, neste momento ela se encontra em um táxi e o taxista a escuta dizer “Saudades do meu pai⁵¹” (Selasi, 2019, p.150), daí surge um diálogo que reflete a complexidade da identidade dos filhos de migrantes:

- De onde você é? — gagueja, envergonhado.
- O que você é?
- Mas quer dizer o que todos eles querem dizer: O que são os seus olhos?
- Não sei.
- Você parece inglesa.
- Eu estudei na Inglaterra.
- Eu, eu sou de...
- Gana. Eu sei.
- Ei! Como sabia disso?
- Minha mãe é nigeriana.
- Bella naija!
- Ele sorri largo.

⁴⁹ “[...] just after the scene, Sadie heard Kehinde say, "Thank you, I'm sorry," and Taiwo, "Stop saying that. Stop saying sorry." (Selasi, 2013, p.150).

⁵⁰ “It happened so quickly—this moment on waking, the tears which began without cause and then stopped—that she didn’t remember, not two minutes later, and not until now, what had woken her up. It wasn’t the insomnia, her lifelong companion, nor the “feelings of emptiness,” as Dr. Hass says (a misnomer, says Taiwo: there is just the one feeling, only one way to *be* empty, only one way to feel it). It was something entirely different, what she felt before going and remembers (too late) as she makes her way home, those forgotten few seconds of some bizarre sorrow, intense beyond reason, a force field of grief. Yes. This is what woke her. A force field of sorrow.” (Selasi, 2013, p.125).

⁵¹ “I missed my father” (Selasi, 2013, p.126).

- E esse pai de quem sente saudades?
- Eu disse isso?⁵² (Selasi, 2019, p. 151).

O referido diálogo explicita de forma sensível, mas direta a complexidade da identidade de filhos de migrantes, revelando como a identidade, para esses sujeitos, não é algo fixo ou facilmente nomeável. A sequência de perguntas — “De onde você é?”, “O que você é?” — evidencia a insistência de um mundo que busca categorias estáveis para classificar as pessoas, especialmente aquelas cujas aparências ou modos de falar não se encaixam em um único molde nacional ou cultural.

A hesitação da protagonista (“Não sei”) não é sinal de ignorância, mas de uma multiplicidade de pertencimentos que escapa às respostas simples. Ela estudou na Inglaterra, mas não é apenas inglesa; tem mãe nigeriana e pai ganense, mas isso também não dá conta de quem ela é por inteiro. Há uma identidade fragmentada, transnacional, entrelaçada por experiências afetivas, territoriais e raciais.

A fala do taxista — “O que são os seus olhos?” — sugere uma leitura identitária baseada na aparência, como se os traços físicos pudessem definir origem ou essência. Isso reflete um imaginário racializante, que tende a ler corpos negros com base em estereótipos e expectativas culturais. Mas a resposta “Não sei” da personagem é também um gesto de resistência: ela recusa a imposição de uma identidade única e totalizante.

A menção à saudade do pai, captada pelo taxista, também aponta para a dimensão afetiva e familiar da identidade. O luto, a ausência e a memória de uma figura paterna remetem a vínculos profundos com a história familiar e com as experiências de migração e deslocamento, compondo um sentido de si que não se limita a origens geográficas.

Por fim, a troca de reconhecimento (“Gana. Eu sei.” / “Minha mãe é nigeriana.” / “Bella naija!”) revela como, apesar da fragmentação, existe um campo

⁵² “[...]“W-where are y-you from?” he stammers shyly. “What are you?” But means what they all mean. What are your eyes?

“I don’t know.”

“You sound English.”

“I studied in England.”

“Me, I’m from—”

“Ghana. I know. I could tell.”

“Ey! How did you know that?”

“My mother’s Nigerian.”

“*Bella naija!*” He beams. “And this father you missed?”

“Did I say that?” [...]” (Selasi, 2013, p.126).

de identificação entre migrantes e seus filhos, fundado na experiência comum de desencaixe e pertencimento múltiplo. Essa cumplicidade entre dois sujeitos diaspóricos reforça a ideia de que a identidade dos filhos de migrantes é relacional, construída na intersecção entre memória, cultura, língua, lugar e afeto.

Diante de uma reflexão a respeito do irmão mais velho, Olu, descobrimos um pouco mais sobre Taiwo. Ela recorda um mau hábito que tem, “[...] de atacar seus atacantes ou quem quer que ela perceba que está planejando um ataque, certo ou errado, notando todos os seus defeitos na mente, e desacreditando-os. O que *e/e* saberia?⁵³” (Selasi, 2019, p. 151).

Após esse questionamento ela traz um contexto novo para a narrativa e para a sua própria figura, explicando o porquê, aos olhos de Olu ela seria uma “vergonha” ou “fracasso”, passando a condená-la como “decepção para a mãe”. Somos assim insertados aos problemas de Taiwo, ela se questiona “Como *e/e* poderia saber o que é ser objeto de olhares e fofocas? Pior, como não se importar, não ceder a isso? Ele que não sabe nada de coisas quentes, de coisas erradas, de perda, de fracasso, paixão, luxúria, dor ou amor?⁵⁴” (Selasi, 2019, p. 152).

A reflexão sobre o julgamento do irmão Olu escancara a forma como a identidade de Taiwo é moldada não apenas pelas suas experiências, mas também pelas percepções e expectativas projetadas sobre ela — sobretudo no contexto familiar, onde ser filha e mulher ganha significados específicos.

Ao lembrar o “mau hábito de atacar seus atacantes”, Taiwo revela um mecanismo de defesa que aponta para traumas não elaborados, para feridas abertas que continuam condicionando sua relação com o outro. A estratégia de desacreditar antes de ser desacreditada é uma tentativa de proteger-se em um mundo que a estigmatiza. Como nos lembra bell hooks (2021), o amor — ou a falta dele — na infância e nos lares marcados por expectativas rígidas pode gerar um senso profundo de desamor e alienação. Taiwo não está apenas se defendendo de julgamentos externos, mas de uma estrutura familiar que a posiciona como decepção, como corpo desviante da norma.

⁵³ “[...] to attack her attackers or whomever she perceives to be planning attack, right or wrong, noting all of their flaws in her mind, in this manner discrediting them. What would he know?” (Selasi, 2013, p.127).

⁵⁴ “How can *he* know what it is to be stared at and talked about; worse, not to care, to give in to it? He who knows nothing of hot things, of wrong things, of loss, failure, passion, lust, sorrow, or love?” (Selasi, 2013, p.128).

A interrogação “Como ele poderia saber o que é ser objeto de olhares e fofocas?” revela um abismo entre os irmãos. Taiwo vive sob a vigilância do olhar alheio — olhar racializado, moralizador, que carrega expectativas de pureza, honra e sucesso. A vergonha internalizada e o sentimento de fracasso ganham forma através dessa vigilância, da qual Olu, como homem, parece estar isento. A diferença de gênero aqui é central: ela é julgada por “paixão, luxúria, dor ou amor”, ou seja, por expressar desejos e afetos que, no corpo feminino, são socialmente vigiados e punidos.

A fala de Taiwo também pode ser pensada à luz de Geni Núñez (2021), quando esta propõe que os corpos dissidentes — racializados, feminizados, *queer* — são constantemente interpelados por olhares coloniais e familiares que os violentam simbolicamente. Ser “decepção para a mãe” não diz apenas respeito à moral familiar, mas a um sistema mais amplo que tenta controlar o corpo da mulher negra, impor silêncios e apagamentos. A subjetividade de Taiwo, portanto, se constrói em tensão constante com o olhar do outro e com as normas que tentam regulá-la.

Ao reivindicar que o irmão “não sabe nada de coisas quentes”, Taiwo também está afirmando um saber outro, um conhecimento que nasce da experiência, da dor, da transgressão e do desejo. Isso nos aproxima da leitura de Patricia Hill Collins (2019), quando ela fala dos saberes produzidos nas margens, por mulheres negras cujas histórias são marcadas pela resistência e pela busca de autonomia em contextos de opressão. Taiwo acaba por não ser apenas vítima — ela é também voz que se levanta, mesmo que ferida, para dizer: *há coisas que só eu sei*.

Ao assumir o papel de mensageiro, Olu se posiciona como figura de responsabilidade, ainda que essa posição venha carregada de silêncios e ressentimentos familiares não elaborados. A reação inicial de Taiwo — indignada por não ter sido informada pela mãe — logo dá lugar à aceitação, marcando um gesto de reconhecimento do cuidado implícito no ato do irmão. Essa mediação se intensifica quando ela mesma comunica a morte a Sadie, “Eu sei que você não o conhecia tão bem... — Enquanto os pensamentos de Sadie migram para a menor das coisas, a mais velha, a mais trivial, na verdade: a sensação de que a irmã não

gosta dela.”⁵⁵ (Selasi, 2019, p. 175). O luto, aqui, não é apenas pela perda do pai, mas também pelas ausências acumuladas ao longo da vida.

A ausência do pai atua como uma marca traumática que atravessa os afetos familiares, desorganizando os laços e deixando um rastro de insegurança emocional. A figura de Kweku, embora central, é construída quase sempre na sua falta — sua partida abrupta, sua ausência física e emocional, e o silêncio que ele deixou moldam a subjetividade dos filhos, especialmente das mulheres. Essa ausência pode ser pensada com bell hooks (2021), quando ela aponta que a negligência parental não apenas compromete o desenvolvimento emocional das crianças, mas também instala um vazio que tende a ser preenchido por mecanismos defensivos: julgamento, afastamento e desconfiança. Taiwo e Sadie, embora compartilhem esse vazio, experienciam-no de modos distintos: Taiwo carrega a dor da rejeição precoce e a marca do abuso, enquanto Sadie nasce já imersa em uma estrutura familiar quebrada, tendo de lidar com os afetos interditos que dela emergem.

Essa ausência também pode ser pensada com Paul Gilroy (2012), ao compreendermos a família negra na diáspora como espaço em que a memória da ruptura — tanto histórica quanto íntima — é constantemente reatualizada. A morte do pai, nesse sentido, reabre feridas antigas: o que se perdeu não é apenas um ente querido, mas a possibilidade de uma reconciliação, de uma explicação, de um acerto. O silêncio de Kweku se prolonga para além da sua morte, reverberando nas relações entre os filhos, que tentam lidar com o luto por meio de gestos truncados de afeto.

Mas, o que havia acontecido com Taiwo que a fez compreender tanto sobre tudo isso? O romance nos conduz à revelação de uma experiência traumática que marcaria profundamente sua subjetividade: "ela nunca se aproximara de um homem, não desde Kehinde"⁵⁶ (Selasi, 2019, p. 153). Kehinde, seu irmão gêmeo, surge como uma figura central em sua história. Descobrimos, então, uma parte da história incompleta e mal contada sobre o tempo que passaram juntos na Nigéria, sob a tutela do tio Femi. No presente, ficamos sabendo que o caso de Taiwo com o

⁵⁵ “[...] I realize that you didn't really know him that well...” while Sadie's thoughts drift to the smaller of things, to the oldest of things, the most trivial, really: the sense that her sister doesn't like her.” (Selasi, 2013, p.149).

⁵⁶ “She had never been close to a man, noit since Kehinde [...]” (Selasi, 2013, p.128).

reitor da faculdade de Direito foi descoberto e amplamente divulgado, expondo ambos ao escândalo. Como consequência, o reitor pediu demissão imediatamente, enquanto Taiwo abandonou a faculdade.

A experiência de abuso sexual sofrida por Taiwo é, no romance, trabalhada com uma carga profunda de silêncio e ambiguidade. Esse silêncio é estratégico e sintomático: como nos alerta bell hooks (2022), o trauma sexual em famílias negras muitas vezes permanece oculto, não por negligência moral, mas por um contexto social que nega escuta e cuidado às meninas negras, historicamente hipersexualizadas, silenciadas e responsabilizadas por violências que sofreram. O corpo de Taiwo carrega esse silêncio — ele se torna território interditado, fragmentado, um lugar de dor onde o desejo e o afeto se confundem com vergonha, medo e culpa.

Não se trata de um ato consensual ou de perversão, mas de um trauma partilhado e mal compreendido entre irmãos, que também foram vítimas de um sistema familiar negligente, de uma migração imposta e de um exílio emocional. A ausência do pai e a passividade da mãe colocam Taiwo em uma posição de extrema vulnerabilidade — e como destaca Grada Kilomba (2019), o abuso sexual é também uma forma de *colonização do corpo*, em que a vítima é separada de si, de sua agência e de sua integridade.

A experiência traumática de Taiwo, silenciada por anos, emerge em fragmentos — não como confissão, mas como cicatriz. Sua relação com o corpo, com os homens, com o prazer e até com seu cabelo está atravessada por esse momento de fratura.

Taiwo vive imersa em uma profunda baixa autoestima, uma sensação de inadequação que reflete sua insegurança e a ausência da presença paterna em sua vida. Crescendo sem o suporte emocional de um pai, ela se sente desamparada e incapaz de afirmar-se plenamente, o que reflete diretamente em suas escolhas e atitudes. Sua autopercepção distorcida a leva a uma busca constante por validação, muitas vezes traduzindo-se em decisões impulsivas que a afastam ainda mais de sua verdadeira identidade. A relação de Taiwo com o reitor da faculdade de Direito surge da atenção que ela recebe dele, um homem que a enxerga como o prodígio que realmente é. Ele começa a ouvi-la, a reconhecê-la e a buscar conhecê-la em um nível mais profundo. No entanto, ao se encontrar na casa do reitor, um homem casado, Taiwo tem um momento de autoconfronto. Ela percebe que não deveria

estar ali, refletindo sobre sua própria vulnerabilidade. "Não ela, uma menina-prodígio só brincando de ser sedutora, uma ex-CDF fingindo ser uma garota má. Era uma farsa, [...] a farsa transformada em realidade, manifesta, feita carne" (Selasi, 2019, p. 160-161)⁵⁷. Nesse instante, ela se dá conta de que está vivendo uma mentira.

Um dos aspectos que chama bastante a atenção em relação à figura de Taiwo é o uso de *dreadlocks*, que inicialmente poderia ser interpretado como um gesto de afirmação identitária ou pertencimento a uma estética afrocentrada. No entanto, a própria percepção de Taiwo — ao associar os *dreadlocks* a “cabelo de garota branca” — subverte essa leitura e revela a complexidade de sua subjetividade marcada por deslocamentos, silenciamentos e distorções internas sobre raça, gênero e beleza. Em um momento crucial, após suas relações com o reitor na casa que ele herdara de sua mãe, Taiwo se encontra em um diálogo com ele. Ao que ela diz:

- Pense nisso. Exceto rastafáris, os de verdade, os reais, que tipo de garota preta tem *dreadlocks*? Pretas que querem estudar em faculdades predominantemente brancas. *Dreadlocks* são cabelos de garotas brancas. Uma solução black power a um problema do *O olho mais azul*⁵⁸: o desejo de ter um longo rabo de cavalo para abalançar. As tranças demoram demais para fazer depois de um tempo, as extensões. Mas você ainda precisa de um cabelo para correr na chuva. Esqueça o benefício secreto da ação afirmativa. Este é o privilégio da mulher branca: cabelos molhados. Não dar a *mínima* para a chuva na escova. Estou falando *sério*.⁵⁹ (Selasi, 2019, p. 163).

Esse detalhe aparentemente simples torna-se uma chave simbólica para compreender as ambiguidades do pertencimento de sujeitos diaspóricos racializados. Como aponta Frantz Fanon (2020), o corpo negro, na sociedade colonial e pós-colonial, é constantemente interpelado por um “olhar branco” que o define, o inferioriza e o exotiza. Essa interiorização do olhar do outro constrói o que Fanon chama de “dupla consciência”, em que o sujeito negro passa a ver-se através dos olhos do colonizador, perdendo a possibilidade de um espelhamento positivo.

⁵⁷ “[...] not her, an overachiever only playing at temptress, an ex-goody-two-shoes in bad girl footwear. It was a show [...] the show come to life, manifest, turned to flesh.” (Selasi, 2013, p.136).

⁵⁸ Romance de Toni Morrison, de 1970, que aborda a percepção de beleza de uma garota negra em uma sociedade que desvaloriza suas feições.

⁵⁹ “Think about it. Barring Rastafarians, the real ones, religious ones, what kind of black girl grows locks? Black girls who go to predominantly white colleges, that’s who. Dreadlocks are black white-girl hair. A Black Power solution to a *Bluest Eye* problem: the desire to have long, swinging, ponytail hair. The braids take too long after a while, the extensions. But you still need a hairstyle for running in rain. Forget the secret benefit from affirmative action; this is the white woman’s privilege. Wet hair. Not to give a shit about rain on your blowout. *I’m serious*.” (Selasi, 2013, p.138).

A escolha estética de Taiwo não parte de um empoderamento, mas de uma tentativa de construção identitária atravessada pela alienação. Ao pensar nos *dreadlocks* como algo que pertence ao imaginário da branquitude — e não como um elemento da cultura afrodiaspórica —, ela revela como sua identidade está dissociada de sua ancestralidade. Esse movimento pode ser compreendido a partir da noção de “racismo epistemológico” de Grada Kilomba (2019), que discute como pessoas negras são historicamente apartadas de seus saberes, culturas e referências, sendo forçadas a reinterpretar seus corpos a partir de um regime colonial de conhecimento e estética. Taiwo não reconhece os *dreadlocks* como parte de um repertório negro, porque foi ensinada, de forma explícita e implícita, a rejeitar sua própria negritude.

Por sua vez, Stuart Hall (2013) nos ajuda a entender que identidades diaspóricas como a de Taiwo não são essências puras a serem recuperadas, mas construções instáveis, em constante negociação com o tempo, a memória e os discursos que as atravessam. Taiwo não se encontra nem na branquitude nem na negritude, nem no pertencimento pleno a um grupo, nem no total desligamento. Sua dor está justamente nesse entre-lugar — um lugar de perda, de busca e de tentativa de reinvenção.

O uso dos *dreadlocks*, portanto, não é apenas estético, mas profundamente político. Ele manifesta a tentativa de afirmar-se num corpo que ainda não lhe pertence por completo. Taiwo busca, inconscientemente, um lugar de pertencimento onde possa existir fora das narrativas de culpa, vergonha e controle. O gesto de se apropriar de um símbolo que ela associa à branquitude mostra não apenas alienação, mas também o desejo desesperado de existir, de ser olhada sem ser julgada, de habitar seu corpo sem medo.

Retomando a relação entre os irmãos gêmeos, somos conduzidos a uma lembrança de Sadie após o período que Taiwo e Kehinde passaram na Nigéria. Em sua reflexão, Sadie revela a distância emocional que a separava da irmã, mesmo enquanto conviviam sob o mesmo teto:

[...] nunca sabia exatamente o que Taiwo estava fazendo, aonde ia durante o dia, nos fins de semana, e com quem. Ela nunca teve namorados, pelo menos nunca falou sobre eles. [...] O que Taiwo estava fazendo? Tirando sempre a nota máxima, ficando mais alta, ganhando atenção,

enfurecendo-se, começando brigas com a mãe deles ou irritando Sadie ou simplesmente não falando por dias e dias⁶⁰ (Selasi, 2019, p. 176).

Esse trecho revela não apenas o estranhamento de Sadie em relação a Taiwo, mas também um sentimento de exclusão e confusão diante do comportamento da irmã. Taiwo aparece como uma figura opaca, difícil de decifrar — alguém que, mesmo presente, está sempre à margem, carregando silenciosamente dores que ninguém compreende por completo. Sadie, que observa, mas não alcança, interpreta essa distância como frieza, rebeldia ou orgulho. E talvez por isso afirme, mais adiante, que Taiwo "não entende a mãe⁶¹" (Selasi, 2019, p. 180). Além disso, Sadie descreve sua irmã de maneira contundente e visualmente vívida: "linda e inapropriadamente vestida, seu rosto marrom ruborizado de frio enfiando a cabeça pela porta com neve nos *dreadlocks* de bronze e um casaco branco peludo com cheiro pungente de colônia⁶²" (Selasi, 2019, p. 185). Essa imagem ressalta não apenas a aparência de Taiwo, mas também a maneira como ela é vista por Sadie — alguém que parece estar fora de lugar, tentando se afirmar por meio de uma imagem que destoa, que chama atenção, que incomoda. A linguagem usada por Sadie é ambígua: por um lado, reconhece a beleza da irmã; por outro, ressalta a inadequação de seu modo de se vestir e de ocupar o espaço. O corpo de Taiwo, mais uma vez, torna-se ponto de observação, julgamento e disputa simbólica.

Ao longo da narrativa, a dor de Taiwo não é redimida, mas visibilizada ao finalmente contar tudo para a mãe. E isso já é um gesto político. A literatura de Selasi rompe com a ideia de que a violência sexual é um desvio individual — ela a inscreve em uma história maior de negligência familiar, de violência colonial e de silenciamento estrutural das mulheres negras. Taiwo não é apenas vítima: ela é sobrevivente. Seu silêncio não é ausência, mas um modo de continuar existindo apesar de tudo.

⁶⁰ "[...] never knew exactly what Taiwo was doing, where she went in the daytime, on the weekends, with whom. She never had boyfriends, at least none she spoke of.(...) What had Taiwo been doing? Getting As, getting taller, getting attention, getting angry, picking fights with their mother or picking on Sadie or simply not speaking for days at a go." (Selasi, 2013, p.150).

⁶¹ "[...] doesn't *get* their mother who [...]" (Selasi, 2013, p.154).

⁶² "Gorgeous, inappropriately dressed Taiwo, her face flushed a ruddy shade of brown from the cold, peeking her head in the door with the snow on her dreadlocks and furry white coat smelling thickly of cologne." (Selasi, 2013, p.159).

1.4 OLUKAYODÉ (Deus traz felicidade) — O filho mais velho

Olukayodé, ou Olu, surge pela primeira vez de forma marcante ao sair do hospital, deixando sua refeição intocada, chorando silenciosamente enquanto tenta reconstruir mentalmente a cena da morte do pai. O luto aqui não é apenas um sentimento, mas um ponto de ruptura — uma tentativa racional de compreender como um médico brilhante pôde sucumbir a um infarto. O colapso físico de Kweku, um homem que dedicou a vida à medicina, representa para Olu não apenas a perda do pai, mas também a fragilidade de toda a estrutura de estabilidade e controle que ele acreditava poder sustentar. O luto acaba por confrontá-lo com a própria vulnerabilidade e desestabiliza as fronteiras da identidade; e para Olu, essa desestabilização atinge especialmente sua masculinidade e seu papel como filho mais velho.

A relação entre Olu e Kweku torna-se mais evidente no episódio do nascimento de Sadie. Ali, vemos o olhar de Kweku se voltar com orgulho para o filho primogênito, observando seu crescimento com admiração, mas também com comparações sutis — como quando o descreve como “menos bonito que Kehinde”. Esse comentário aparentemente banal revela uma dinâmica de afeto mediada por expectativas, idealizações e pequenas violências simbólicas. Como nos alerta bell hooks (2019), o amor familiar, em contextos marcados por opressões estruturais e expectativas rígidas de desempenho, muitas vezes não é vivido de forma equitativa, e os filhos podem internalizar essas desigualdades como marcas de valor ou desvalor.

Apesar disso, Olu mantém uma relação de admiração com o pai, vendo em Kweku uma figura de referência, um modelo de excelência e determinação. Essa identificação revela um dos aspectos centrais de sua construção subjetiva: Olu busca a validação por meio da disciplina, da racionalidade e do cumprimento de papéis tradicionais — especialmente o papel de homem negro bem-sucedido, respeitável, confiável. Como argumenta Paul Gilroy (2012), a figura do “homem negro respeitável” na diáspora é muitas vezes construída em oposição a estereótipos de masculinidade hipersexualizada e violenta; Olu encarna esse esforço de provar-se digno, controlado, digno de admiração.

No entanto, esse desempenho de excelência vem a um custo. A dor do luto, que Olu tenta racionalizar, revela as fissuras de uma masculinidade aprendida a

partir da contenção emocional. A cena no hospital marca o momento em que essa fachada começa a ceder. Frantz Fanon (2020) nos ajuda a entender como sujeitos racializados frequentemente precisam encarnar máscaras para sobreviver em mundos que não os acolhem plenamente — e quando o pai, figura simbólica dessa armadura, desaparece, restam as lacunas, as perguntas sem resposta e a vulnerabilidade que antes era reprimida.

Olu representa, assim, um modelo de masculinidade negra diaspórica que tenta sustentar-se no mérito, na lógica, no autocontrole — mas que é atravessado por afetos não-ditos, por memórias de comparação, por um amor paterno que, embora forte, era desigual. Sua dor é silenciosa, elegante, quase invisível — mas profundamente reveladora da complexidade das relações familiares negras no contexto da migração e do racismo estrutural.

Aos olhos da irmã Taiwo, Olu é definido como “o Primeiro Filho Chato/favorito⁶³” (Selasi, 2019, p.147), um título que carrega tanto a admiração velada quanto a crítica ao peso das expectativas familiares que recaem sobre ele. Como primogênito, Olu é investido de autoridade e responsabilidade moral, assumindo o papel de guia e disciplinador dos irmãos, ainda que esse lugar esteja imerso em certa rigidez emocional. Sua constante exaltação da “glória da família Sai” não é apenas um traço de personalidade, mas um mecanismo de reprodução da expectativa de excelência imposta à masculinidade negra em contextos diaspóricos. Como propõe bell hooks (2019), homens negros frequentemente são pressionados a demonstrar força, competência e autocontrole como formas de escapar dos estigmas do fracasso e da criminalização — atributos que são internalizados como exigência constante de desempenho.

Na infância e juventude, Olu foi moldado como o filho destinado ao sucesso. Durante o ensino médio, todos à sua volta davam como certa sua vaga em Yale, uma universidade símbolo de mérito, distinção e respeitabilidade. Seu talento era medido pela capacidade de superar a si mesmo — “quebrar seus próprios records” —, o que reforça a lógica neoliberal de autossuperação que recai sobre sujeitos negros bem posicionados socialmente: não basta ser bom, é preciso ser excelente. Como nos lembra Stuart Hall (2014), identidades diaspóricas são construídas em

⁶³ “[...] fastidious-cum-favored First Son.” (Selasi, 2013, p.123).

tensão entre a performance esperada e a subjetividade vivida, e no caso de Olu, essa tensão se torna visível quando ele é confrontado com o retorno do pai.

- Onde está sua mãe?
- Ela não quer te ver.
- Olhe para mim quando falar comigo.
- Eu também não quero. — Olu olhou para baixo, apertou as alças da mochila. Chutou o chão. Outro sinal.
- Tenho que ir.
- Afastou-se. O modo como tudo se desfez.⁶⁴ (Selasi, 2019, p. 110).

Na cena em que Kweku tenta retomar o vínculo familiar, Olu revela com sutileza o acúmulo de mágoas e o peso do abandono paterno. Seu silêncio, seu olhar para o chão, os gestos contidos — “apertou as alças da mochila. Chutou o chão” — são marcas de uma masculinidade que foi treinada para calar, mas que, diante da ruptura, se permite pequenos sinais de vulnerabilidade. Assim, o luto e a perda desestabilizam a normatividade de gênero, abrindo brechas para que emoções socialmente reprimidas venham à tona. A figura de Olu, que até então parecia inabalável, começa a ceder na presença do pai ausente que retorna tarde demais.

A relação entre Olu e Kweku expõe a fragilidade da imagem do “filho perfeito” e do “pai heróico”, desconstruindo mitos familiares fundados em silêncio e idealizações. Frantz Fanon (2020) nos ajuda a compreender como essas dinâmicas se repetem dentro da estrutura colonial: o filho negro que precisa se moldar ao olhar do outro — do pai, da sociedade, da universidade, da família — para ser legitimado. A recusa de Olu em olhar o pai nos olhos quando ele tenta um reencontro não é apenas um gesto de raiva: é uma declaração de que, apesar de toda a sua obediência e excelência, ele também foi deixado, também foi ferido.

Olu, portanto, é uma figura marcada por ambivalência: por um lado, representa o orgulho da família, o modelo de masculinidade bem-sucedida e controlada; por outro, carrega dentro de si afetos não elaborados, ressentimentos silenciados e uma solidão profunda. Sua rigidez, vista como arrogância por Taiwo, talvez seja apenas uma forma de sustentar a estrutura emocional de uma casa desfeita.

⁶⁴ “[...] “Where is your mother?”

“She doesn’t want to see you.”

“Look at me when you’re speaking to me.”

“I don’t want to either.” Olu looked down, gripped the straps of his bag. Kicked the ground. Another bell. “I have to go.” Walked away.” (Selasi, 2013, p.88).

Para Olu, a imagem da morte do pai é atravessada por ressentimento, incredulidade e julgamento: "homem caído, talvez envenenado por uma analfabeta"⁶⁵ (Selasi, 2019, p. 55). Essa visão reflete o profundo ressentimento e a confusão que Olu sente em relação à figura paterna, marcada pela ausência emocional e pela falta de compreensão sobre os eventos que cercam a morte de Kweku. A visão de Olu para com Ama se dá da noção nunca completada/assimilada do abandono paterno, que tomou outras nuances ao visitar o pai em seu aniversário e descobri-lo com outra mulher, apresentada rapidamente como June.

A linguagem de Olu expressa isso com precisão: ele se comunica por frases curtas, iniciadas por fórmulas como "Certamente" ou "Acontece que...", numa tentativa de organizar a realidade por meio da lógica e da objetividade. Tal comportamento revela uma forma de defesa diante do caos emocional, um esforço de manter o controle frente a experiências que desestabilizam suas estruturas internas. Como propõe Paul Gilroy (2021), a masculinidade negra respeitável é muitas vezes construída em oposição à imagem do homem negro descontrolado, e esse ideal — embora funcione como proteção simbólica — pode aprisionar o sujeito em um modelo rígido, que silencia o afeto e limita o acesso à própria dor.

Essa performance do autocontrole também pode ser lida à luz de Achille Mbembe (2017), quando ele analisa como os corpos negros são obrigados a existir sob o signo da contenção, da vigilância e da adaptação a regimes de visibilidade impostos. A racionalidade que Olu cultiva é menos uma escolha do que uma imposição do mundo que o cerca — um mundo que lhe exige dignidade inabalável, mesmo diante do colapso de suas relações mais íntimas.

Olu, portanto, é a personificação de uma masculinidade atravessada pelo dever, pelo silêncio e pela excelência. Seu ressentimento em relação ao pai, portanto, não nasce da falta de admiração, mas da frustração por não ter sido reconhecido em sua entrega, em sua disciplina, em seu esforço de manter-se inteiro diante de uma família que se fragmentava. Ele não chora descontroladamente, não grita, não colapsa — mas cada frase curta, cada gesto contido, carrega o peso de um luto não plenamente elaborado e de uma ferida que nunca encontrou espaço para cicatrizar.

⁶⁵ "[...] man down, perhaps poisoned by an illiterate [...]" (Selasi, 2013, p.37).

Outro impacto profundo da vivência familiar e racial de Olu emerge em seu relacionamento com Ling. A forma como se conheceram — em um evento cultural asiático-americano para o qual Olu foi convidado por engano, devido à suposição de que “Sai” seria um sobrenome asiático — já anuncia o tipo de racismo simbólico e estrutural que ele enfrentaria. Esse “erro” aparentemente inocente evidencia o quanto, para corpos racializados, os nomes, os rostos e até os espaços sociais são mediadores de exclusão e confusão. O pertencimento, para Olu, nunca é pleno — está sempre sujeito à interpretação do outro, à validação externa, à dúvida. Mesmo após se tornarem o “casal dourado” — expressão que reflete a aparência de perfeição social (um casal médico, jovem, promissor) —, Olu precisa lidar com a impossibilidade de simplesmente amar sem justificar-se. Quando se encontra com o pai de Ling para pedir sua bênção, o momento que deveria marcar respeito e aliança se transforma em uma cena de humilhação. O Dr. Wei não interage com Olu como indivíduo, mas como projeção de um tipo racializado, reproduzindo estereótipos sobre homens africanos: admira sua “genialidade”, mas desconfia de sua “fibra moral”. Para ele “(...) Um cérebro sem igual, mas sem fibra moral. (...) Como podem valorizar a filha de outro homem, ou o filho, se não valorizam nem os seus?⁶⁶” (Selasi, 2019, p. 144). O que está em jogo é o olhar racializado que fragmenta — aquilo que Fanon (2020) chamaria de “desdobramento do eu”, quando o sujeito negro se vê atravessado pelo olhar do outro e reduzido a uma caricatura.

O racismo vivido por Olu, portanto, não é apenas interpessoal — é epistêmico, afetivo, estrutural. Ele desvela as contradições de uma modernidade que celebra a diversidade desde que ela se molde às normas da branquitude ou da “respeitabilidade étnica”. E, nesse cenário, amar também se torna uma forma de resistência — ainda que dolorosa.

Olu, ao saber da morte de seu pai, “sai do hospital sem qualquer pressa em particular, deixa o café e o celular de lado e começa a chorar. Seis soluços rápidos, como o rufo de um tambor — *seu pai es-tá mor-to*. Então, ele enxuga o rosto e fecha os olhos.⁶⁷” (Selasi, 2019, p. 133)

⁶⁶ “[...] A brain without equal but no moral backbone. [...] How can you value another man's daughter, or son, when you don't even value your own?” (Selasi, 2013, p.120).

⁶⁷ “[...] walks in no particular hurry out of the hospital, puts down his coffee, puts down his phone and starts to cry. Five quick sobs, drumbeats—*your-fa-ther-is-dead*—then he wipes his face, closes his eyes.” (Selasi, 2013, p.110).

Após sair do hospital, caminha até sua casa e, ao chegar em casa, busca por sua esposa, que está dormindo.

Ele tenta dizer o nome dela, quer ouvi-lo. Diz:

L...

Mas em vez disso ele ouve Fola, a voz inexpressiva e distante, a conexão falhando — “Seu pai está morto” — e as poucas coisas que ela lhe contou, a pausa que veio, depois, aquele silêncio entre ouvido e recebido, antes da dor.⁶⁸ (Selasi, 2019, p. 135)

Olu se vê confrontado com uma contradição dolorosa: como explicar à esposa que seu pai, um médico excepcional, teria morrido em decorrência de uma parada cardíaca? Como aceitar que um homem treinado para salvar vidas não conseguiu prever ou evitar sua própria morte? Essa pergunta, carregada de perplexidade, revela não apenas o espanto diante da perda, mas o colapso de um ideal paterno sustentado por anos. A morte de Kweku simboliza, para Olu, a falência de um modelo de racionalidade e competência ao qual ele próprio também tenta se agarrar — uma masculinidade forjada na excelência e no autocontrole.

Como observa Achille Mbembe (2017), os sujeitos negros modernos vivem sob a imposição de provar-se constantemente, mesmo em sua dor. A morte, quando alcança um corpo que foi símbolo de autoridade e saber, desestabiliza não só os afetos, mas também os alicerces simbólicos que sustentavam a identidade do filho. O fracasso do pai é também o fantasma da falibilidade do próprio Olu — a lembrança de que nem mesmo o mérito ou a técnica podem proteger do abandono, da morte ou do esquecimento.

Durante anos, no aniversário de Olu, Kweku enviava cartas e passagens aéreas, na tentativa de restabelecer o contato com o filho primogênito. O gesto, repetido anualmente, aponta para uma busca tardia de reconciliação, mas também para um afeto fragmentado, um amor que só consegue se expressar pela via do gesto material — o envelope, a passagem, a promessa de um reencontro. Como nos lembra bell hooks (2000), o amor patriarcal muitas vezes se expressa mais por responsabilidade do que por presença emocional: é o gesto sem escuta, a intenção sem diálogo, o cuidado que não se deixa vulnerável.

⁶⁸ “He tries to say her name, wants to hear it. Says, ‘L—.’ But hears instead Fola, her voice flat and distant, the shoddy connection, ‘Your father is dead,’ and the few things she told him, the pause that came after, that hush between heard and received, before hurt.” (Selasi, 2013, p.112).

Olukayodé, de fato, vai até o pai, e uma das primeiras atitudes de Kweku é levar o filho até um terreno que desejava comprar, com a intenção de construir a casa dos seus sonhos para a família, dizendo-lhe que:

— A terra. Eu gostaria de comprá-la. Para construir uma casa para nós. — Ele tirou os óculos e os enxugou com cuidado enquanto Olu continuava sentado, franzindo o cenho com o som desse *nós*. O pai continuou, timidamente: — É só para perspectiva. Vamos agora. Só pensei em fazer uma parada rápida, porque o lugar onde estou morando agora é bem modesto. Eu nunca acreditei, como você notou, em aluguel. Prefiro alugar um lugar modesto, alguns diriam até feio, até poder comprar um terreno na escala que quero. Meu pai nunca alugou, entende, ele projetou sua própria propriedade. Uma coisa notável... — Ele se pegou divagando e parou.⁶⁹ (Selasi, 2019, p. 290)

O terreno vazio se torna metáfora da ausência que os separou por anos, e da tentativa de reconstruir uma narrativa familiar sobre escombros emocionais. A casa que Kweku deseja erguer representa, para ele, uma espécie de antídoto contra o fracasso do passado — uma chance de reescrever o papel de pai, de provedor, de figura central.

Paul Gilroy (2012) observa que, na diáspora negra, a família frequentemente se torna o lugar onde se projetam desejos de reparação histórica e emocional. O retorno à casa — ou a promessa de sua reconstrução — funciona como símbolo de continuidade possível em meio às rupturas. Mas o silêncio entre pai e filho, o que não é dito nesse passeio, diz mais do que o terreno em si. O gesto de Kweku permanece unilateral; Olu assiste, escuta, mas não responde. Sua presença ali é mais escuta do que adesão.

A menção deste avô distante chama a atenção de Olu, uma vez que os pais nunca falavam sobre os avós, ao que questiona

— O que ele fazia? — perguntou Olu, subitamente esperançoso. Mas Kweku respondeu vagamente: — Ele fazia o mesmo que eu. — Kweku colocou os óculos e ligou o motor. — Vamos, então. Chega. Você deve estar cansado e faminto. — Kweku comprou quatro pedaços de banana-da-terra grelhada embrulhados em jornal e pequenos saquinhos de castanhas assadas, então voltou para a rua,

⁶⁹ “The land. I’d like to buy it. To build us a house.” He took off his glasses and wiped them off carefully as Olu sat frowning at the sound of this *us*. His father continued shyly, “It’s just for perspective. We’ll go now. I just thought we’d make that quick stop. The place that I’m living in now is quite humble. I’ve never believed, as you’ve noticed, in rent. I’d rather rent a modest place—some might say an ugly place—until I can purchase on the scale that I want. My father never rented, see, designed his own property. Quite striking—” He caught himself rambling and stopped.” (Selasi, 2013, p.250).

passou pelo entroncamento e estacionou ao lado de uma fileira de prédios de concreto bege e baixos, a maioria sem porta.⁷⁰ (Selasi, 2019, p. 291).

A resposta de Kweku é no máximo curiosa ou enigmática diante de tudo o que se sabe sobre o pai dele no decorrer da narrativa, além disso, Olu simplesmente aceita a resposta e segue com o pai, certo de que no tempo certo poderiam desenvolver melhor a questão da ausência do pai, porém a conversa toma um rumo inesperado,

— A formatura de Yale. Hoje é minha formatura.
O tinido da chaleira de metal derrubada na pia.
Kweku virou-se, arquejante. Uma afirmação, não uma pergunta.
— Eu me esqueci da sua formatura.
— Sim, esqueceu — confirmou Olu.
— Por que você... Como você... Como pôde não ir?⁷¹ (Selasi, 2019, p.292).

E, logo,

Kweku caiu em silêncio. Ele começou diversas respostas com “Eu”, “Você”, “Não somos” e, então, se decidiu por:

— Escute. São questões separadas, e você sabe disso, Olukayodé.
Olu encolheu-se com a pronúncia do nome. Ninguém o chamava pelo nome completo, exceto Fola, e só quando estava brava, então praticamente nunca. — *Você não pode fazer isso...* — disse o pai, agora fracamente, hesitante. Desistir quando está magoado. Por favor. Você herdou isso de mim. É isso que eu faço, o que eu fiz. Mas você é diferente. É *diferente* de mim, filho...

— Eu sou *exatamente* igual a...

— Você é *melhor*.

O que era a coisa que se ergueu do nada agora? Pena? Vergonha? O desejo de ver o homem inteiro, não aqui em um apartamento despojado, com a calça ainda passada como se ele estivesse *em casa, mas não em casa*, nesse buraco, *numa prisão que criou para si, no exílio, apartado da família e, pior, com a expressão de um homem sem honra*, ou pelo menos de um homem que sente “Essa é a minha sina”? Ele ainda não sabia dizer o que achava que encontraria quando descessem em Gana, mas não era isso. Esse apartamento abafado e inacabado, o meio homem dentro dele, agora recuando e se sentando, envergonhado demais para ficar em pé. Como o pai tinha começado a usar essa expressão: derrotado, e disposto a aceitar a derrota, sem resistir, sem objetar, como se, em algum lugar dentro

⁷⁰ “[...]” “What did he do?” Olu asked, suddenly hopeful.

But Kweku answered vaguely, “He did the same thing as me.” He put on his glasses and started the engine. “Come on then. Enough. You must be tired, and starved.” He bought them four pieces of char-grilled plantain wrapped in newsprint and served with small bags of smoked nuts, then drove back, past the junction, and parked by a row of low beige concrete buildings, most missing their doors

⁷¹ “[...]” “It’s Yale graduation. Today’s my graduation.”

The clatter of the metal kettle dropped in the sink.

Kweku turned, heaving. *A realization, not a question.* “I forgot your graduation.”

“Yes, you did,” Olu said.

“Why did you—how did you—how could you miss it?” (Selasi, 2013, p.252).

dele, vivesse alguém que se sentia em casa nesse lugar, nesses corredores, com as janelas suas, as lâmpadas nuas, o fedor de urina, o concreto, a tinta descascando, apesar da calça passada? *Era ele* quem Olu odiava, esse homem dentro de Kweku, com o qual ele sentia raiva, contra o qual ele gritava agora:

— *É você que é melhor, caralho, não eu, eu não sou diferente. É você. Você é melhor que isso.*

Ao que Kweku disse, rindo com tristeza:

— Isso? Eu venho disso.⁷² (Selasi, 2019, p. 293-294)

O momento em que Olu confronta o pai, gritando “É você que é melhor, caralho, não eu”, é talvez o instante mais cru de fratura e reconhecimento. Paul Gilroy (2012) propõe que a diáspora negra é marcada por uma consciência dupla, onde os sujeitos precisam constantemente equilibrar a dor herdada com a necessidade de avançar. Olu sente, ao mesmo tempo, raiva e compaixão — ele vê em Kweku não apenas o pai que falhou, mas o homem negro que foi vencido pelas expectativas que não conseguiu cumprir. O olhar de Olu sobre o apartamento abafado, com “as lâmpadas nuas, o fedor de urina, o concreto”, é mais do que uma reação ao espaço físico: é um mergulho no passado do pai, no que foi negado a ele, no que nunca foi dito. Ele percebe, com amargura, que Kweku não apenas fugiu — ele também foi exilado, voluntariamente, num espaço que reflete sua autopercepção de fracasso.

Quando Kweku responde, com um riso triste, “Isso? Eu venho disso”, Selasi desmonta a lógica meritocrática de redenção. Patricia Hill Collins (2019) discute como, em famílias negras, o sucesso é muitas vezes acompanhado por vergonha e

⁷² “Kweku fell silent. He started several answers with “I—” “You—” “We’re not—” and then settled on, “Look. They’re two separate issues and you know it, Olukayode.” Olu frowned, recoiling at the use of the name. No one ever called him by his full name but Fola and only when angry, so practically never. “You can’t do that . . .” his father said, weakly now, faltering. “Give up when you’re hurt. Please. You get that from me. That’s what I do, what I’ve done. But you’re different. You’re different from me, son—”

“I’m just like—”

“You’re better.”

What was the thing that arose out of nowhere now? Pity? Shame? Longing to see the man whole, not to see him here standing in a bare-bones apartment, his trousers still ironed as if he were home, but *not* home, in this hellhole, a prison of his making, in exile, cut off from the family and worse: with this look on his face of a man without honor, at least of a man who feels *this is my lot*? He still couldn’t say what he thought he would find when he touched down in Ghana, but this wasn’t it, this hot, half-finished apartment, the half man here in it, now backing up, sitting down, too shamed to stand. How had his father come to wear this expression: defeated, and willing to accept the defeat, not resisting, not objecting, as if somewhere inside him lived someone who felt quite at home in this place, in these halls, dirty windows, bare bulbs, stink of urine, the concrete, chipped paint, never mind the pressed pants? It was *he* Olu hated, this man inside Kweku, with whom he felt anger, at whom he now shouted, “It’s *you* who is better, goddammit, not me, I’m no different. It’s *you*. You are better than this.”

To which Kweku, very softly, “This? This is what I come from.” (Selasi, 2013, p. 253)

silenciamento das origens. Kweku não é apenas um homem que perdeu a família — é alguém que nunca se sentiu plenamente pertencente, nem em Gana, nem nos EUA, nem como médico, nem como pai. A frase “Eu venho disso” é uma aceitação não resignada, mas trágica: o reconhecimento de que a história não foi superada, apenas carregada em silêncio.

Por fim, como argumenta Stuart Hall (2013), a identidade é sempre uma costura incompleta entre o passado e o presente, entre o que fomos e o que tentamos ser. A relação entre Olu e Kweku exemplifica isso: é cheia de ruídos, de pausas, de tentativas falhas, mas ainda assim movida por um desejo mútuo de reconstrução — ainda que o tempo, talvez, tenha passado demais.

Outro momento em que irrompe a figura de Kweku trata-se de um diálogo entre Olu e Ling, no qual Olu contrasta as percepções entre África e Ásia antiga, chegando a mencionar a fala do pai de Ling, ao que é respondido

— Meu pai é um cretino...

— Seu pai tinha razão. *Eu não fui para o Haiti para aquele projeto durante a formatura.* Eu vim para Gana vê-lo. Eu menti. Ele mandava essas cartas me pedindo para visitar, para que eu viesse no meu aniversário, só para ouvir o que ele tinha a dizer. Ele tinha alugado um lugar, um... um apartamento feio. Disse que era só até conseguir comprar um terreno. Eu não sei. Não fiquei. Havia uma mulher, alguma outra mulher, ele estava morando com uma mulher, eu não sei quem era ela. Eu sei o que ele era. Ele era aquele homem. Aquele estereótipo. O pai africano que abandona os filhos. O jeito que eu nunca quis que ninguém nos visse. — Ele aperta os olhos, sacode a cabeça. — *E eu sei.* Eu estive naquela casa, naquela cabana onde ele cresceu. O homem não tinha nada; ele sofreu, eu *sei*. Eu *quero* me orgulhar dele. De tudo o que ele realizou. Eu sei que ele realizou tanto. Mas não posso. Eu o odeio por morar naquele apartamento sujo. Eu o odeio por ser aquele homem africano. Eu o odeio por machucar minha mãe, por partir, por morrer, eu o odeio por morrer sozinho⁷³. (Selasi, 2019, p.349-350)

Ao dizer: “ele era aquele homem. Aquele estereótipo. O pai africano que abandona os filhos”, Olu admite não só a dor da decepção pessoal, mas o trauma racial compartilhado — ele odeia no pai aquilo que o mundo ensinou a rejeitar em si

⁷³ “My father’s an asshole—”

“Your father was right. I didn’t go to Haiti for that project at graduation. I came here to Ghana to see him. I lied. He kept sending these letters to ask me to visit, to come for my birthday, to just hear him out. He’d gotten this place, this . . . this ugly apartment. He said it was until he could afford to buy land. I don’t know. I didn’t stay. There was a woman, some other woman, he was living with some woman, I don’t know who she was. I know what he was. He was that man. He was that stereotype. The African dad who walks out on his kids. The way that I’d always hoped no one would see us.” He squeezes his eyes, shakes his head. “And I *know*. I stand in that house, in that hut he grew up in. The man came from nothing; he struggled, I *know*. I *want* to be proud of him. Of all he accomplished. I know he accomplished so much. But I can’t. I hate him for living in that dirty apartment. I hate him for being that African man. I hate him for hurting my mother, for leaving, for dying, I hate him for dying alone.” (Selasi, 2013, p.305-306).

mesmo. Aqui, Frantz Fanon (2020) nos ajuda a compreender o quanto o sujeito negro pode internalizar estigmas coloniais, negando e odiando aquilo que nele é espelho da exclusão. O pai torna-se inaceitável não por quem é, mas por representar aquilo que Olu mais teme que o mundo veja nele: fracasso, instabilidade, descontrole.

Esse diálogo entre Olu e Ling torna-se, assim, um canalizador para encontrar um caminho para que a relação deles não passe a reproduzir os padrões anteriores de sua família, o que nos mostra como o abandono paterno afetou profundamente o emocional e a persona de Olu. A confissão é também um esforço de romper o ciclo, de nomear a ferida para não repeti-la.

Por fim, o grito — “eu o odeio por morrer sozinho” — fecha o ciclo da culpa e da tristeza. A solidão de Kweku é também a solidão de Olu. O abandono paterno torna-se uma herança afetiva, uma ferida herdada. Não há consolo, apenas a revelação de que o amor não basta quando está ferido pela vergonha, pela ausência e pelo silêncio.

1.5 SADIE — A filha mais nova

Sadie surge na narrativa entre as físgadas que precederam o infarto de seu pai, pois a última vez que ele se sentiu “imóvel” havia sido com Sadie. Assim, veio a narrativa de como lutaram pela vida de Sadie, que nasceu prematura e com o estigma de ser, possivelmente, aquele eterno bebê sobrenome⁷⁴. Além disso, Fola havia escolhido o nome Idowu (que significava algo relacionado a conflito e dor; a criança que segue gêmeos).

Kweku, esperava chamá-la Ekua, “como sua irmã, “nascida na quarta-feira”, mas Fola, anos antes, tinha estabelecido soberania sobre os nomes (primeiro nome: nigeriano; nome do meio: ganense; terceiro nome: Savage; sobrenome: Sai). Sadé escolheu *Sadie* quando entrou no ginásio, alegando que, no fim das contas, seus colegas de classe já pronunciavam Sadie. Mas foi uma enfermeira quem primeiro

⁷⁴ Não é costumeiro nomear os bebês prematuros com risco de morte nas culturas das personagens.

escolheu *Folasadé*, inadvertidamente, naquela última noite no Brigham”⁷⁵. (Selasi, 2019, p. 32-33).

Em Gana, em especial entre os povos Akan (como os Ashanti e os Fante), os nomes muitas vezes são dados com base no dia da semana em que a criança nasce, e também no gênero. Já na Nigéria, dada sua imensa diversidade étnica e linguística (mais de 250 grupos), os nomes variam muito, sendo, em geral, expressões de desejo, crença e ancestralidade. Entre os lorubá, por exemplo (grupo ao qual Fola pertence), os nomes costumam ser frases inteiras, poemas condensados, que expressam bênçãos, gratidão, expectativa ou origem.

É interessante observar que, em um dos primeiros momentos em que Sadie é mencionada pelos irmãos, é a irmã Taiwo quem, ao refletir sobre sua própria imagem, recorda a percepção que Sadie tinha dela. Essa lembrança não é neutra, tampouco nostálgica. Taiwo se vê como a portadora de um corpo desejado — não por ela, mas por sua irmã.

Taiwo pensou na irmã que ansiava por esse corpo. Meio que riu da ironia, do jeito como as coisas funcionam — que ela, Taiwo, tinha herdado e mantido sem esforço a figura de modelo que Sadie sempre desejava [...] Se pudesse, ela teria dito: “Sadie, aqui, pegue o meu corpo, eu não quero. Eu nem gostava dele”⁷⁶. (Selasi, 2019, p. 161)

Esse trecho nos revela uma dimensão delicada da subjetividade feminina negra: a distância entre o corpo que se tem e o corpo que se deseja — ou, neste caso, o corpo que os outros desejam. bell hooks (2019) nos lembra que o corpo da mulher negra, desde a infância, é um espaço politizado e muitas vezes ferido por olhares externos: hipersexualizado, disciplinado, silenciosamente vigiado. O fato de Taiwo “não gostar” do próprio corpo, enquanto Sadie o inveja, revela como o desejo pelo corpo alheio é atravessado por fantasmas de estima, comparação e invisibilidade afetiva.

Esse corpo rejeitado por Taiwo também carrega o peso do trauma — um corpo que sofreu violências, que foi calado, que carrega lembranças indizíveis. E

⁷⁵ like his sister, 'born on Wednesday,' but Fola had established sovereignty over naming years back (first name: Nigerian, middle name: Ghanaian, third name: Savage, last name: Sai). Sadé picked *Sadie* when she started junior high on the grounds that her classmates pronounced Sadé like that anyway. But a nurse picked *Folasadé* in the first place, inadvertently, that last night at the Brigham. (Selasi, 2013, p.18).

⁷⁶ “She thought of her sister, who longed for this body. Half laughed at the irony, at how these things worked: that she, Taiwo, had inherited and maintained with no effort the model-esque figure that Sadie so craved (...) If only she could, she'd have said, 'Sadie, here, take my body, I don't want it. I never even liked it.’” (Selasi, 2013, p.136)

por isso, quando ela oferece simbolicamente seu corpo à irmã — “aqui, pegue o meu corpo” —, não é apenas um gesto de generosidade, mas também um grito de exaustão. Como explica Frantz Fanon (2020), o corpo negro, ao ser constantemente interpretado de fora, perde sua integridade psíquica. Taiwo é vista como um ideal físico por Sadie, mas para ela mesma, o corpo é um lugar de ruptura, de separação entre o que se mostra e o que se sente.

O olhar lançado por Taiwo sobre a irmã revela uma fratura profunda entre elas, expressa na suspeita de que Sadie “desejava ser branca”. Essa acusação, embora não seja verbalizada diretamente, abre espaço para refletir sobre os modos sutis e violentos com que o desejo de aceitação e pertencimento pode se inscrever no corpo e nos afetos de meninas negras em contextos majoritariamente brancos e elitizados. Sadie responde mentalmente a essa insinuação

Não é uma questão de “branco”, embora seja verdade que ela nunca tenha tido muitos amigos afro-americanos, nem em Milton nem em Yale, onde todos eles parecem achá-la inapropriadamente suburbana, nem um “segredo” exatamente. Apesar de todo o rebuliço sobre raça, a negritude autêntica — que, para ela, confunde identidade e preferência musical — [...] Ela não quer ser caucasiana⁷⁷. (Selasi, 2019, p. 171-172)

No entanto, o próprio incômodo em relação à sua identidade, à sua aparência e à sua inserção social revela uma subjetividade marcada por tensões internas, moldadas por experiências raciais não elaboradas.

A observação de que Sadie nunca teve muitos amigos afro-americanos, e que era percebida por eles como “inapropriadamente suburbana”, aponta para a experiência que Grada Kilomba (2019) chama de “*deslocamento identitário*” — um sentimento de não pertencimento que não nasce apenas da exclusão por parte do grupo dominante (branco), mas também da dificuldade de ser reconhecida dentro da própria comunidade racial, por não performar os signos esperados da “negritude autêntica”. Para Sadie, sua identidade é colocada em xeque tanto por dentro quanto por fora, por isso é redimida ao dançar em Gana.

Quando finalmente olhamos pelos olhos da Sadie, descobrimos que além de ter, por muito tempo, desejado ter o corpo da irmã, sofria de bulimia, quando a encontramos:

⁷⁷ “It isn’t a matter of ‘white,’ though it’s true that she’s never had many African American friends, neither at Milton nor at Yale where they all seem to find her inappropriately suburban, nor a ‘secret’ as such. For all of the hoopla about race, authentic blackness (which, as far as she’s concerned, confuses identity and musical preference) (...) She doesn’t want to be Caucasian.” (Selasi, 2013, p.146).

Ela está ajoelhada sobre o vaso, com os dedos na garganta. Lá se vai o álcool, seguido pelo bolo de aniversário, seguido por uma porção de bile fina e ardente. Ela puxa um pouco de papel higiênico e enxuga a boca. [...] Ela espia dentro do vaso como costuma fazer nesses momentos, a paciente transformada em doutora, inspecionando a comida. É fascinante, ainda que nojento, o vômito, como emerge, com uma lógica, na ordem recebida. E um toque do cerimonial, ela pensa, na ação, em ajoelhar-se e realizar o mesmo rito medonho, a repetição e o silêncio, sempre esse momento de silêncio logo depois. Um sacrifício. Fitas de sangue. Ela examina as unhas religiosamente curtas e ainda fedendo a vômito — o cheiro interrompe⁷⁸. (Selasi, 2019, p. 167)

A tentativa de controlar o corpo, de silenciá-lo e de moldá-lo por meio da dor, coloca Sadie em contato com o que Frantz Fanon (2020) chama de “colonização do corpo” — a experiência de viver o próprio corpo como estrangeiro, como algo a ser corrigido, purificado ou escondido. O corpo de Sadie, em sua relação com a bulimia, torna-se um campo de batalha entre o desejo de desaparecer e o desejo de ser vista com dignidade.

Ao final da cena, o cheiro do vômito interrompe seu processo de auto-observação. Esse pequeno gesto é simbólico: o corpo impõe seu limite. Por mais que Sadie tente apagá-lo, ele insiste em existir. E o que emerge é a crueza da dor, mas também a sua complexidade: não se trata de vaidade, mas de identidade; não se trata apenas de transtorno alimentar, mas de subjetividade racializada tentando sobreviver.

Após isso, ela se levanta e pratica um ritual de limpeza e “purificação” de si mesma e do banheiro, utilizando álcool em gel, lenços, enxaguante entre outros produtos. Em seguida, toma um tranquilizante. Para Sadie, o banheiro sempre foi um refúgio, um esconderijo, ou até mesmo, um mundo à parte. Além de ser o lugar onde executava seus expurgos rotineiros, também considerava o espaço fascinante — principalmente se o banheiro fosse de uma mãe — e, os banheiros que passou a usar como escape, eram como:

Uma câmara de segredos, inseguranças, aromas, garrafas de cristal com spray e caixas azul-bebê, com uma proporção excessiva de etiquetas em francês. [...] Sempre espiava nas lixeiras, nos armários, nas bolsas de

⁷⁸ ““She is kneeling at the toilet bowl, fingers down throat. Out comes the alcohol, followed by the birthday cake, followed by a thimble of thin, burning bile. She pulls off some toilet roll, wipes off her mouth with this. (...) She peers in the toilet as she does at such moments, the patient turned doctor, inspecting the food. It is fascinating, however disgusting, the vomit. How it emerges, with a logic, in the order received. With a touch of the ceremonial, she thinks, in the action, the kneeling and performing the same gruesome rite, the repetition and silence, always this moment of silence just after. A sacrifice. Ribbons of blood. She examines her fingernails, religiously short and still stinking of vomit—the smell interrupts.” (Selasi, 2013, p.143-144).

maquiagem, Kaboodles, e levava algo consigo: um tipo de cleptomania desajeitado, não tão profissional quanto a bulimia, não tão clinicamente executado, e nada que fosse importante. Um elástico de cabelo ou colírios ou tubos apertados de brilho labial ou cremes de mão tamanho viagem trazidos do spa ou, uma vez, atipicamente, um brinco, um diamante.⁷⁹ (Selasi, 2019, p. 168-169)

Sadie havia transformado o banheiro em seu mundo privado, seu esconderijo e observatório. No entanto, mais do que um espaço de fuga, era também um palco de ensaio para uma antiga pergunta que a acompanhava desde a infância:

Qual deles repararia que Sadie tinha sumido? Era Olu, geralmente Olu, um baixo de distância, “Cadê a Sadie?” fluando para cima através das tábuas, um sinalizador, mas ela sempre esperava que a irmã reparasse, que fosse procurá-la. Taiwo nunca vinha⁸⁰. (Selasi, 2019, p. 170)

Ou seja, sempre que se trancava, havia um jogo íntimo em curso — uma contagem mental, uma expectativa silenciosa sobre quanto tempo levaria até que alguém percebesse que ela não estava ali. Não era apenas solidão: era uma forma de testar seu valor na economia afetiva da casa.

Além da fragilidade que vemos por parte de Sadie com respeito a sua própria imagem, notamos que o laço de amizade que desenvolve com Philae se dá em face de alguns fatores, tais como o fato de ter se encantado por Philae e o vínculo que desenvolveram, mas de uma carência profunda de pertencimento:

Ela quer ser Philae. Ou melhor, parte da família de Philae, dos Frick Negropontes. [...] Eles são maiores que a vida — pelo menos maiores que a dela, que a família de Sadie, tão dispersa, leve, difusa. A família de Philae é *pesada*, uma coisa sólida⁸¹ [...]. (Selasi, 2019, p. 172)

Isso nos demonstra a insegurança de Sadie com respeito a própria família, que a seus olhos lhe parece

[...] o quinteto disperso, uma família sem gravidade, completamente à deriva. Sem nada tão pesado quanto o dinheiro por baixo deles, puxando todos para o mesmo pedaço de terra, um eixo vertical, nem raízes

⁷⁹ “A chamber of secrets, insecurities, scents, crystal bottles with spray pumps and baby blue boxes, an undue proportion of labels in French. Always, she’d peer in the tote bins, the cabinets, the makeup bags, Kaboodles, and take something with: a kind of clumsy kleptomania, not as professional as the bulimia, not as clinically executed, and nothing of note. A scrunchie or eyedrops or squashed tubes of lip gloss or sample-sized hand creams brought back from the spa or, the one time, an earring, uncharacteristically, a diamond [...]” (Selasi, 2013, p.143).

⁸⁰ “Which of them would notice that Sadie was gone? It was Olu, usually Olu, a bass in the distance, “Where’s Sadie?” floating up through the floorboards, a flare, but she always somehow hoped that her sister would notice, would come up to look for her. Taiwo never did.” (Selasi, 2013, p.144).

⁸¹ “She wants to be Philae. Rather, part of Philae’s family, of the Frick Negroponte.(...) They are larger than life—at least larger than hers, Sadie’s family, spread out as it is, light, diffuse. Philae’s family is *heavy*, a solid thing [...]” (Selasi, 2013, p.146).

irradiando abaixo deles, sem nenhum avô vivo, sem história, horizontal — eles flutuam, espalham-se, vagaram-se para fora, ou para dentro, mal notando quando alguém desapareceu.⁸² (Selasi, 2019, p. 172).

Essa comparação entre famílias revela muito da percepção que Sadie tem da sua própria origem como marcada pela leveza do abandono, pela ausência de um centro de gravidade simbólico que une os corpos e os afetos. A família de Philae tem dinheiro, estrutura e herança — o que Sadie traduz como “peso”. Já sua família, os Sai, são um “quinteto disperso”, uma imagem quase orbital, como planetas que perderam seu sol. Eles “flutuam”, se “espalham”, nem gravidade que os mantenha unidos.

Esse sentimento de dispersão pode ser lido, com Stuart Hall (2013), como uma das marcas centrais da identidade diaspórica: a perda da ilusão de unidade, de origem estável, de enraizamento linear. Sadie sente o efeito dessa diáspora não apenas no espaço, mas no tempo e no afeto. Sua família se tornou um conjunto de presenças que não se tocam — o que Paul Gilroy (2013) chama de uma “comunidade da dispersão”, onde o pertencimento precisa ser constantemente reconstruído por gestos, memórias e tentativas de reencontro.

Por fim, como aponta Collins (2019), as famílias negras frequentemente são obrigadas a refazer os laços sob o peso da ausência — de pais, de estrutura econômica, de narrativas lineares. Sadie, marcada por essa ausência, busca em Philae não apenas uma amiga, mas uma chance de reescrever sua própria origem, de se enxergar ancorada em um lugar que pareça firme, duradouro, com nome e endereço.

Assim, com Philae, damos conta da relação que desenvolvem, que, para Sadie, ultrapassa os padrões das amizades femininas, Sadie cede para que Philae prepare uma festa para ela, ao que vemos que Philae “a abraçara e a beijara nos lábios para alegria da plateia. De certa forma, ela esperou seis anos por esse momento, para que Philae a agarrasse e beijasse assim⁸³ [...]” (Selasi, 2019, p. 173).

⁸² “[...] scattered fivesome, a family without gravity, completely unbound. With nothing as heavy as money beneath them, all pulling them down to the same piece of earth, a vertical axis, nor roots spreading out underneath them, with no living grandparent, no history, a horizontal—they’ve floated, have scattered, drifting outward, or inward, barely noticing when someone has slipped off the grid.” (Selasi, 2013, p. 146-147).

⁸³ “[...] who’d hugged her, and kissed her on the lips to the delight of the crowd. In a way she’d been waiting six years for this moment, for Philae to grab her and kiss her like this [...]” (Selasi, 2013, p.147).

Em pleno aniversário, do qual ninguém em sua família se lembrava, Sadie recebe a ligação de sua irmã com a notícia “Nosso pai está morto.”⁸⁴ (Selasi, 2019, p. 175). É instigante notar que, bem como Fola, Sadie havia sentido que algo estava errado. Será que ela sentiu a morte de seu pai? Ela reflete: “Ela sabia? Ela sentiu? A perda do pai, a morte de um homem que ela quase não conhecia, que desapareceu antes que ela entrasse no ensino fundamental, um estranho? Como poderia ter sentido? O que poderia alegar ter perdido?”⁸⁵ (Selasi, 2019, p. 174).

A reação de Sadie diante da notícia da morte do pai não é, inicialmente, marcada por tristeza ou colapso emocional. O que se manifesta, em vez disso, é um movimento introspectivo, quase dissociativo, no qual ela permite que seus pensamentos vagueiem, retornando à sua infância e, sobretudo, à relação com a irmã Taiwo. Em sua lembrança, destaca-se uma sensação crônica: “[...] a sensação de que a irmã não gosta dela. E nunca gostou.”⁸⁶ (Selasi, 2019, p. 175). A ausência de luto imediato é preenchida por um luto mais antigo — o luto por um laço que nunca se formou.

Para Sadie, o reconhecimento afetivo dentro da família é desequilibrado. Sua dor não é o vazio da morte em si, mas o acúmulo de pequenas rejeições — gestos, olhares, silêncios — que formam a certeza de que, mesmo entre os seus, ela sempre foi uma presença lateral. Isso reflete o que bell hooks (2025) nomeia como “fome de amor”: a ausência de um vínculo afetivo seguro e visível que permita a construção de uma autoestima estável.

Além disso, recorda o verão em Lagos, quando tinha cinco anos, e os gêmeos quatorze, quando “Sadie devia dividir um quarto com Taiwo, mas na maioria das noites a irmã se esgueirava pelo corredor até o quarto dos meninos (isto é, Kehinde, com um colchão inflável para Olu), mal falando com Sadie⁸⁷”. (Selasi, 2019, p. 175).

⁸⁴ “Our father is dead.” (Selasi, 2013, p.149).

⁸⁵ “Did she know? Did she feel it? The loss of her father, the death of a man she had almost not known, who was gone before she was in grade school, a stranger? How could she have? What could she claim to have lost?” (Selasi, 2013, p.148).

⁸⁶ “[...] the sense that her sister doesn’t like her. Never has.” (Selasi, 2013, p.149).

⁸⁷ “Sadie was meant to share a bedroom with Taiwo but most nights her sister would slip down the hall to the boys’ room (i.e., Kehinde’s, with an air bed for Olu), hardly talking to Sadie [...]” (Selasi, 2013, p.150).

Assim, a resposta de Sadie é menos sobre a perda de um pai e mais sobre a confirmação da solidão — o reconhecimento de que, mesmo nas cenas mais íntimas de sua história, ela era aquela cuja ausência passava despercebida. Uma criança que aprendeu cedo que o afeto, para alguns, era um direito; para ela, uma esperança frustrada.

Porém, Sadie sempre buscou encontrar sentido na falta de conexão que possuíam:

Kehinde lhe garante que sua irmã não a odeia, que Taiwo é “assim mesmo” com todo mundo, mas é claro que Kehinde diria isso, sempre o pacificador, e Sadie acha que é Olu quem está contando a verdade. “Ela tem raiva por você ter ficado”, diz ele diretamente. “Eles foram enviados para a Nigéria. Você ficou aqui.” Talvez. Ou talvez, como Olu e Kehinde, que não são exatamente amigos do peito, elas só não *combinam*: irmãs incompatíveis, uma obediente, subordinada, nada de especial ainda que afável. Uma, a rocha. A outra, o pássaro.⁸⁸ (Selasi, 2019, p. 176)

Outra relação que marca profundamente a trajetória de Sadie é o vínculo com sua mãe, Fola. Desde cedo, as duas são descritas como inseparáveis, quase melhores amigas. Aos olhos de Taiwo, Sadie sempre foi a “favorita” — a mais parecida com a mãe, a mais protegida, a mais próxima. Para Fola, Sadie era

A bebê. “Bebê Sadie”, Fola a chama (ou chamava), a mais parecida com a mãe e a mais próxima, em certo sentido, permanecendo na casa por dez anos sem irmãos, só elas, filha única e mãe solteira, melhores amigas. Costumavam falar todo dia pelo menos uma vez ao telefone, passar dois fins de semana juntas todo mês, sem falta, cozinhando ensopado, assando torta de frutas, desfazendo as tranças dela, assistindo a filmes de desastre natural, fazendo compras com desconto no centro da cidade. Taiwo diz que Fola trata Sadie como a favorita (ao que Fola responde: “Ela é minha segunda filha favorita; você é a primeira favorita”)⁸⁹ [...] (Selasi, 2019, p.180).

Após a partida dos irmãos, Sadie permaneceu na casa com Fola por uma década inteira: filha única de mãe solteira, as duas formavam uma espécie de

⁸⁸ “Kehinde assures her that their sister doesn’t hate her, that Taiwo’s “just like that” with everyone else, but Kehinde *would* say that, playing peacemaker always, and Sadie thinks Olu is telling the truth. “She resents you for getting to stay,” he says plainly. “They got sent to Nigeria. You got to stay here.” Maybe. Or maybe like Olu and Kehinde, who aren’t exactly bosom buddies, they just don’t *match*: mismatched siblings, the one dutiful, unrebellious, fair-to-middling if affable. The wind beneath. The other the bird.” (Selasi, 2013, p.150).

⁸⁹ “The baby. “Baby Sadie,” Fola calls her (or called her), the most like their mother and the closest in a sense, having remained in the house for ten years without siblings, just they, only child and single mother, BFF: used to talk every day at least once on the phone, spend two weekends together each month without fail, making stew, baking cobbler, unbraiding her braids, watching natural disaster movies, discount-shopping downtown. Taiwo says Fola treats Sadie like the favorite (to which Fola, “She’s my favorite second daughter; you’re my favorite first”), [...]” (Selasi, 2013, p.154).

microcosmo afetivo. Apesar deste vínculo que parecia lindo, temos uma Sadie que aos dezoito anos se cansa e diz:

— Meu bebê! Eu não sou a porra de um bebê! Bebê Sadie! Bebê, bebê! Caralho, com dezoito anos? Eu *não sou* um bebê! Eu *não sou* uma criança! E eu *não sou* seu marido substituto! Faz o quê, mãe? Quinze anos desde que você deixou o pai ou o pai nos deixou? Quer dizer que você, você não acha que devia começar a namorar, ter uma vida *própria*? Eu tenho dezoito anos, praticamente dezenove. Não aguento mais ter que *estar aqui* com você. Nos fins de semana. No natal. No telefone. É demais. Eu quero viver minha *vida*!⁹⁰ (Selasi, 2019, p.182-183)

Sadie acusa a mãe não apenas de protegê-la em excesso, mas de não viver — de projetar sobre ela o vazio deixado pela ausência do pai. Esse deslocamento afetivo é frequente em famílias marcadas por perdas e rupturas, especialmente em contextos racializados, como lembra Grada Kilomba (2019). A filha nesse cenário, pode ser elevada ao lugar de amparo emocional, sendo forçada a “amadurecer antes da hora” — enquanto permanece infantilizada simbolicamente. Sadie não é escutada como adulta, mas também não tem permissão para ser criança de verdade.

Esse rompimento não é rejeição do amor materno, mas tentativa de libertação. Sadie grita para ser ouvida como mulher, como pessoa. Sua raiva não é apenas contra a mãe — é contra a prisão do afeto não diferenciado. O grito “eu quero viver minha vida!” é o que resta quando o amor sufoca mais do que acolhe.

Contudo, pouco tempo após o rompimento, Sadie começa a sentir a ausência da mãe — uma ausência que não é apenas física, mas afetiva, silenciosa e estranhamente dolorosa,

Sua mãe partiu, ela pensa, enrodilhada na cama com as roupas no cobertor que cheira passado uma época muito breve em que eles moraram em uma casa com o Homem da História e ainda eram um todo, e ela chora muito suavemente por tudo que é verdade, pela perda daquele homem e por sentir falta da mãe, como as coisas se tornaram *leves* e como ela ficou perdida, quão sozinhos todos eles estão, quão separados, quão difusos.⁹¹ (Selasi, 2019, p.184).

⁹⁰ “My baby! Baby Sadie! Baby, baby—at nineteen fucking years old? I’m *not* a baby! I’m *not* a child! And I’m *not* your replacement husband! It’s been, what, Mom, fifteen years, since you left Dad, or Dad left us? I mean, don’t you think you should start to date, to have a life of your own? I’m nineteen—practically twenty—years old. I’m sick of having to *be here* with you. On the weekends. At Christmas. On the phone. It’s too much. I want to live my *life*!” [...]” (Selasi, 2013, p.156).

⁹¹ “*Your mother is gone*, she thinks, curled on the bed in her clothes on the blanket that smells of the past, of a time, very brief, when they lived in a house with the Man from the Story and they were still whole, and she cries very softly for all that *is* true, for the loss of that man and for missing her mother, how light things became and how lost she’s become, how alone they all are, how apart, how diffuse.” (Selasi, 2013, p.158).

Durante a infância, Sadie praticou balé, experiência que se torna significativa anos depois, quando ela se reconecta com a dança em Gana. Esse retorno não é apenas uma retomada da prática corporal: é também uma aproximação com sua identidade ganense e com o corpo que, durante tanto tempo, ela aprendera a desprezar. Ainda hesitante sobre si mesma, acreditando que “seu corpo não era feito para isso”, Sadie se entrega ao movimento com timidez — e, nessa entrega, começa a experimentar um outro tipo de pertencimento: não mais fundado na perfeição ou na técnica, mas no ritmo ancestral, no chão, no calor da coletividade.

Para Sadie, a dança é uma chance de quebrar a lógica disciplinadora que associava o corpo negro à inadequação e à vergonha. Agora, em Gana, ela se permite sentir — e não apenas observar — o corpo em fluxo, em conexão com uma história que é dela, mesmo que até então tenha sido silenciada. Patricia Hill Collins (2019) também nos lembra que práticas culturais como a dança são formas de conhecimento encarnado, que produzem subjetividade e memória coletiva.

Assim, Sadie não dança apenas por beleza, mas por cura. No gesto do corpo que gira, pisa, salta, ela deixa de ser “a filha invisível” e se torna parte de um ritmo maior — comunitário, ancestral, ganense. A dúvida sobre o corpo, que antes a paralisava, passa a ser substituída por um corpo que se move e que afirma: “eu também pertenço”.

1.6 KEHINDE (Segundo gêmeo a nascer) — O filho gêmeo

A figura de Kehinde emerge na narrativa como uma presença envolta em mistério e intensidade emocional. Desde sua infância, ele é descrito como “impossivelmente lindo”, porém, como um “garoto impossível de impressionar. Eternamente indiferente. Seus professores sempre falavam a mesma coisa, ano após ano: habilidades extraordinárias, comportamento exemplar, mas não parece se importar muito com a escola”⁹². (Selasi, 2019, p. 30). Sua subjetividade parece se articular nas margens do que se espera de um menino — especialmente de um menino negro. Ao mesmo tempo introspectivo, sensível e emocionalmente atento, Kehinde escapa do modelo da masculinidade hegemônica. Como escreve bell

⁹² “The boy was un-impressable. Perpetually indifferent. His teachers all said the same year after year. Preternatural ability, exemplary behavior, but doesn’t seem to care about school.”(Selasi, 2013, p.15).

hooks (2000), a masculinidade negra que não se conforma à lógica da dureza, da autoridade ou do controle é muitas vezes empurrada para o silêncio, para o “espaço da sombra”.

Kehinde, também aos 13, se dedicara ao curso de Artes, que apesar de caro, Fola fez questão que ele cursasse. Kehinde estava dedicando-se às artes e, por isso, Kweku tinha por dever buscá-lo em sua aula no Museu de Belas Artes, porém após um atraso de trinta minutos, Kehinde decidiu caminhar até o hospital onde o pai trabalhava, chegando no preciso momento em que afirmam a demissão de seu pai;

— Com licença, ele não trabalha aqui! Foi demitido no ano passado! Bem quando Kehinde apareceu.

Assim. Do nada. Como só ele era capaz de fazer, sem qualquer som, com o portfólio de arte com capa de couro enfiado embaixo do braço.

Os guardas que eram brancos, olharam para a Dra. Yuki, que estava rosada, com as pequenas mãos e a boca tremendo com uma raiva inexprimível. Ela assentiu para eles uma vez, uma mafiosa de Hong Kong para seus capangas, e estava alisando a saia para ir embora quando Kehinde chamou sua atenção. Ela afastou a cortina para estreitar os olhos para ele, como se tivesse sido atraída por alguma fonte de luz perigosa e forte demais, Kehinde, estreitando os olhos de volta, podia sentir o que a Dra Yuki sentia, a esterilidade, tão triste por ela. Mordeu o lábio de preocupação. A Dra. Yuki viu a sua pena e sentiu o estômago se encher de vergonha⁹³. (Selasi, 2019, p. 100)

Logo após este episódio, Kehinde presenteou Kweku com uma pintura que havia feito de seus pais e, a convite de Kweku a autografou.

Na percepção de Kweku, Kehinde era um garoto bonito e esguio, Kehinde era um verdadeiro buraco negro,

Kehinde não era menos — menos extrovertido, menos social, “na sombra” de Taiwo, ele mesmo uma sombra. Ele era outra coisa. De outro lugar. Sobrenatural como Eku. Um empata como Fola. E, se é que isso valia de algo, Kweku via agora, maravilhado, como seu pai (e o pai *dele* antes dele)⁹⁴. (Selasi, 2019, p. 105)

⁹³ “[...] “He’s *not* a doctor here, excuse me! He was fired! Last year!”

Just as Kehinde appeared.

Just like that. Out of nowhere. As only he could, without sound, with leather art portfolio tucked underarm.

The guards, who were white, looked at Dr. Yuki, who was pink, little hands and mouth trembling with rage beyond words. She nodded to them once, a Hong Kong mobstress to her henchmen, and was smoothing down her skirt to go when Kehinde caught her eye. She drew back the curtain to squint at his eyes, as if drawn to some dangerous light source, too bright. Kehinde, squinting back at her, could feel what Dr. Yuki felt, the barrenness, so sad for her. He bit his lip with worry. Dr. Yuki saw his pity, and he felt her stomach fill with shame.” (Selasi, 2013, p.79).

⁹⁴ “Kehinde wasn’t lesser, less outgoing, less social, “in the shadow” of Taiwo, a shadow himself. He was something else. From somewhere else. Otherworldly like Eku. An empath like Fola. And for whatever it was worth, Kweku saw now with awe, like his father (and *his* father before him).” (Selasi, 2013, p.84).

A construção de Kehinde como alguém que “não era menos”, mas “outra coisa”, aponta para um tipo de masculinidade negra não domesticável, mais próxima do sensível, do artístico, do espiritual. É nesse ponto que a cosmologia iorubá se insere como chave de leitura. Fola frequentemente invoca o mito dos *Ibeji*, os gêmeos sagrados, para falar de Kehinde: entre os Iorubá, Kehinde é o segundo a nascer, mas é considerado o mais velho e mais sábio, pois teria enviado o irmão primeiro para verificar se o mundo era seguro. Kehinde carrega, portanto, uma aura ancestral — uma presença que ultrapassa a lógica da cronologia e do desempenho. Ele não é “menos social” ou “menos extrovertido”; ele é “de outro lugar”, como um espírito encarnado que carrega a memória coletiva no corpo. Isso aproxima-se do que Achille Mbembe (2018) descreve como uma subjetividade negra atravessada por camadas de tempo, dor e espiritualidade, que resiste a qualquer tentativa de fixação identitária.

Stuart Hall (2013) ajuda a pensar Kehinde como uma identidade em trânsito: o artista, o empata, o irmão-gêmeo que não se encaixa nos modelos rígidos de gênero ou de normalidade afetiva. Kehinde é, ao mesmo tempo, presença e ausência, corpo e sombra, gesto e silêncio. Sua sensibilidade artística é também uma forma de elaborar o trauma, como vemos na cena lembrada por Sadie, Kehinde passa “[...] a maior parte do tempo em seu quarto com um *discman* e antigos lençóis fazendo as vezes de telas, pintando⁹⁵ [...]” (Selasi, 2019, p. 175). Essa imagem é comovente e reveladora: um menino negro criando beleza sobre restos, sobre o que sobra, sobre o que já foi usado — transformando abandono em expressão.

Assim, Kehinde é um canal das emoções não ditas da família. Ao pintar, ao observar, ao presentear o pai, ele tenta mediar a dor que circula entre os membros da família sem encontrar palavras. Como propõe Patricia Hill Collins (2019), nas famílias negras marcadas por diásporas, silêncios e abandonos, a afetividade muitas vezes se manifesta de forma lateral, criativa, através de gestos não convencionais. Kehinde não grita, não exige, não impõe — mas pinta, oferece, observa. Ele é o sujeito que sente demais em um mundo que o reconhece de menos.

⁹⁵ “[...] spent the bulk of his time in his bedroom with Discman and old sheets for canvases, painting, [...]” (Selasi, 2013, p.150).

É impossível dissociar a figura de Kehinde e de Taiwo no recorte mais dramático das personagens, pois por mais que seus caminhos tenham se separado, suas histórias continuam entrelaçadas por uma dor silenciosa e uma intimidade profunda — a dos gêmeos que partilham o corpo, o tempo e o trauma. Cumpre-nos, portanto, refletir não apenas sobre os afetos que os ligam, mas sobretudo sobre a experiência de abuso que enfrentaram na Nigéria, durante o tempo em que viveram sob a tutela do tio Femi.

Embora o romance revele mais explicitamente a dor de Taiwo, que sofre um abuso sexual direto, o trauma de Kehinde também se inscreve, mesmo que de forma menos visível, mas não menos devastadora. Ele presencia a violência, carrega a culpa por não ter conseguido proteger a irmã, e escolhe o silêncio como estratégia de sobrevivência. Como diz Grada Kilomba (2019), o trauma racial e sexual muitas vezes se instala no corpo como memória interdita: aquilo que não pode ser nomeado, mas que molda subjetividades.

Além disso, bell hooks (2022) chama de “amor interrompido pelo trauma”: vínculos que não se desfazem por falta de afeto, mas por excesso de dor. O abuso cometido por Femi rompe não só a segurança da infância, mas também a confiança entre os gêmeos.

A Nigéria, nesse momento, aparece não como pátria, mas como lugar da violência, do silêncio. Ao mesmo tempo em que é o país de origem da mãe, do nome, da língua, também é o território do exílio simbólico. É uma Nigéria que deveria acolher, mas que fere. Que deveria curar, mas que cala. Stuart Hall (2013) nos ajuda a compreender a ruptura com a origem idealizada. A volta ao país de origem não traz pertencimento imediato — traz lembranças dolorosas e complexidade.

O trauma vivido pelos dois gêmeos é também uma fratura da linguagem: Taiwo tenta falar, mas a linguagem falha; Kehinde silencia, mas seu silêncio é eloquente. Como diz Frantz Fanon (2020), quando a linguagem não dá conta da experiência negra, o corpo fala — e no caso deles, o corpo se retrai, se ausenta, se protege como pode.

Enquanto Taiwo busca reconstruir o vínculo pela fala com a mãe e pelo retorno, Kehinde se expressa pela arte, pelas pinturas e pela ausência. Como já mencionado e apontado por Stuart Hall (2013), as identidades diaspóricas não são totalidades fixas, mas processos fragmentados, sempre em construção. Ambos, no

entanto, seguem orbitando uma mesma dor — e é no momento do reencontro, ainda que breve, que o romance nos oferece um vislumbre de reconciliação: não como cura completa, mas como possibilidade de retomar o vínculo sem negar o que houve.

1.7 AMA — A segunda esposa de Kweku

Ama nos é apresentada por meio de algumas reflexões de Olu e Kweku. Para Olu ela é uma mulher pouco inteligente e, provavelmente, a responsável pela morte de seu pai. Já Kweku a define como “leal, simples, flexível e jovem”, além de comentar que todas as outras mulheres que passaram pela sua vida eram “mulheres impossíveis de agradar”, mas Ama permaneceu com ele e feliz. É por isso que ele acredita que a ama. No entanto, ele se dá conta de que a ama porque ela se parece com Taiwo quando está dormindo e, além disso, ronca como sua própria mãe.

Ama reaparece ao fim da narrativa, sendo surpreendida por Fola em sua casa — a casa que Kweku construiu, inspirado no projeto que ele idealizou para a família que havia formado com Fola.

— Sinto incomodar. Eu sei que está terrivelmente cedo para receber visitas, mas Benson, há, o Dr. Adoo, me deu esse endereço e pensei em expressar meus pêsames.

A mulher-de-rosa encara em silêncio.

— Sou Fola. — Ela pausa. — Eu sou a... eu era a esposa de Kweku Sai. — Ela estende as flores. — Sinto muito. São para você. Eu... eu não sei o seu nome.

— Ama — diz a mulher-de-rosa, como uma pergunta. — Eu sou Ama? — Ela soa perplexa, sem saber o que isso significa. Repete as palavras de Fola, como se perseguisse uma resposta correta, como uma aluna durante o ditado: — Eu era a esposa de Kweku Sai. — Ela para e considera as palavras que falou, as feições congeladas e rígidas começando a derreter. — O Dr. Sai não está — acrescenta suavemente, com a voz trêmula, repetindo uma frase claramente usada ao telefone. Os ombros começam a tremer. — Posso anotar uma mensagem?

— Ah, querida — diz Fola, abaixando o buquê. Ela envolve os braços ao redor dos ombros rechonchudos de Ama; é mais alta, muito mais alta. (...)

As duas mulheres ficam em pé no portão por um momento. Quando Ama consegue, afasta-se para enxugar o nariz de botão.

— Sinto muito. — Ela funga.

— Esqueça isso — diz Fola. Uma risada grave e curta, uma pequena onda com a mão. — Planejamos uma pequena cerimônia, muito pequena, em Kokrobité. Você vem conosco, não vem? Não vai ser nada elaborado. Só a gente.

Elas continuam falando, Ama recebendo instruções.⁹⁶ (Selasi, 2019, p.358-359)

Este excerto reforça, mais uma vez, o que Kweku já havia descrito sobre Ama: sua simplicidade e flexibilidade. Após receber as instruções de Fola, ela a acompanha até a cerimônia em Kokrobité. Na cerimônia, Ama é recebida de forma pacífica e respeitosa.

Após isso, deparamo-nos com Ama mais uma única vez, momento no qual a surpreendida é Fola,

Ama está em pé, ansiosa, parada na frente de um táxi.

— Madame — diz ela timidamente, vendo Fola na cadeira de praia.

Fola ergue-se desajeitada.

— Q-q-que surpresa agradável. — Ela considera esconder o cigarro, mas não se dá o trabalho. Vai cumprimentar Ama. — Está tudo bem? — Eles a tinham deixado em casa na volta de Kokrobité; Fola a convidou para jantar, mas Ama recusou o convite. Ela pensa que talvez ela tenha mudado de ideia e fica feliz. Algo na mulher grita por cuidados. Ela não se importaria em ter algumas coisas de que cuidar, agora que as outras coisas aparentemente sumiram.

Mas Ama balança a cabeça.

— Não vou ficar, por favor — diz, a voz *staccato* e firme. — Trouxe isso para a senhora. — Ela estende uma sacola, uma sacola plástica de “Fora, Gana”, seu sorriso e suas sobrancelhas erguidas traindo seu orgulho. Seus movimentos, como antes, parecem replicar os de Fola: ela apresenta a sacola xadrez como Fola apresentou as flores. A imitação é tocante, quase dolorosa. Fola sorri.

— Obrigada — diz. — Tem certeza de que não quer ficar?

Ama olha para o táxi.

— Não vou, obrigada. — Imitando a expressão dolorida de Fola, ela sorri e, então, vai embora. Fola, surpresa com a partida súbita, ergue a mão para o táxi que se afasta. Fica segurando a sacola plástica, tragando o cigarro. O sr. Gharthey vai fechar o portão.

Ela volta à cadeira. Espia a sacola. Ri tão alto que o sr. Gharthey se assusta. Com o cigarro em uma das mãos, recupera com a outra as pantufas: pantufas finas, desgastadas até a sola⁹⁷. (Selasi, 2013, p. 361)

⁹⁶ “[...]” “I’m so very sorry. These are for you. I—I don’t know your name.”

“Ama,” says the woman-in-pink, like a question. “I am Ama?” She sounds baffled, unsure what this means. She repeats Fola’s words as in pursuit of a right answer, as a schoolgirl does dictation, “I was Kweku Sai’s wife.” She pauses to consider the words she’s just spoken, the frozen-stiff features beginning to melt. “Dr. Sai isn’t here,” she adds sweetly, voice quivering, repeating a line clearly used on the phone. The shoulders begin trembling. “May I please take a message?”

“Oh, darling,” says Fola, setting down the bouquet. She wraps both her arms around Ama’s plump shoulders. She is taller, much taller. (...)

The two women stand at the gate for some moments. When Ama can, she pulls away to wipe her button nose. “I am sorry,” she snuffles.

“Never mind that,” says Fola. A deep and short laugh, a small wave of the hand. “We’ve planned a small ceremony, very small, in Kokrobité. You’ll come with us, no? Nothing fancy. Just us.”

They carry on talking, Ama receiving instruction.” (Selasi, 2013, p.313)

⁹⁷ “Ama stands there nervously, a taxi behind.

“Madame,” she says shyly, seeing Fola in the beach chair.

Fola scrambles up. “W-w-what a pleasant surprise.” She thinks to hide the cigarette but just can’t be bothered. She goes to greet Ama. “Is everything okay?” They’d dropped her back home when they returned from Kokrobité; Fola invited her to dinner, but Ama refused. She thinks that perhaps she’s

A personagem aparece pouco, suas descrições são as mais sintéticas, o que faz parecer que ela ocupe um espaço aparente de marginalidade, mas profundamente revelador dentro da estrutura narrativa e simbólica da obra. Sua presença pode ser compreendida como parte do projeto de reconstrução identitária do próprio Kweku, que, após abandonar a família nos Estados Unidos da América, busca em Gana uma existência descomplicada. Nesse contexto, Ama é inserida como figura pacífica e silenciosa, oferecendo afeto sem exigir reciprocidade emocional, o que a torna um espelho da fragilidade masculina. Stuart Hall (2013; 2020), ao tratar a identidade como articulação e não essência, nos ajuda a perceber que Ama participa do processo performático de reinvenção de Kweku, que tenta restaurar sua masculinidade e dignidade perdidas ao lado de uma mulher que não questiona, não reivindica, não o confronta.

Ama, portanto, não é simplesmente uma personagem secundária, mas uma lente para compreender os silêncios, apagamentos e violências sutis que perpassam os afetos, o gênero e a identidade na diáspora africana.

Em sua crítica à romantização da força e da resiliência, bell hooks (2000) argumenta que amar sem ser amada, oferecer cuidado sem reciprocidade e silenciar-se para preservar o outro são práticas profundamente marcadas pelas estruturas do racismo, do patriarcado e da pobreza. Esses gestos, muitas vezes romantizados, revelam na verdade o quanto mulheres — especialmente mulheres negras — são socializadas a anularem-se para garantir a sobrevivência dos outros, mesmo à custa de si mesmas.

Ama encarna essa figura que oferece paz a Kweku sem cobrar pertencimento total; ela está presente, mas não possui, não exige, não oprime — e, por isso, é "aceitável".

changed her mind, and is happy. There is something about the woman that cries out for care. She wouldn't mind.

But Ama shakes her head. "I won't stay, please," she says, voice staccato and steady. "I brought these for you." She holds out a bag, a plastic Ghana Must Go bag, her smile and raised eyebrows belying her pride. Her movements as before seem to replicate Fola's: she presents the plaid bag as Fola presented the flowers. The mimicry is touching, almost paining. Fola smiles.

"Thank you," she says. "Are you sure you won't stay?"

Ama glances back at the taxi. "I won't, please." Mirroring Fola's pained expression, she smiles, then she leaves. Fola, surprised by the sudden departure, holds up one hand as the taxi drives off. She cradles the plastic bag, pulling on her cigarette. Mr. Gharthey steps forward and closes the gate.

She returns to the chair. She peers in the bag. She laughs with such force that Mr. Gharthey looks scared. Cigarette in one hand, she retrieves with the other the slippers: battered slip-ons, thin, worn to the soles." (Selasi, 2013, p. 315-316).

Além disso, o corpo de Ama (jovem, africano, sexualizado) pode ser analisado à luz de Wolf (2018), especialmente no que se refere à estética feminina como tecnologia de controle. Wolf (2018) argumenta que, em contextos patriarcais, a beleza é transformada em capital simbólico, uma forma de neutralizar a autonomia da mulher. Ama, vista por Kweku como “bela e serena”, representa não a alteridade real, mas uma idealização controlada do feminino. Ela é desejável na medida em que não questiona, não envelhece, não carrega traumas visíveis — ao contrário de Fola, a primeira esposa, cuja história é marcada por dor, migração, maternidade, luto e força.

Por fim, uma leitura a partir de Oyewumi (2021), crítica da imposição do gênero como categoria ocidental sobre corpos africanos, permite pensar Ama como uma construção ambígua entre os valores tradicionais e modernos. Segundo Oyewumi, nas sociedades iorubás pré-coloniais, o status social era mais fortemente marcado por idade, linhagem ou função do que por gênero. No entanto, Ama é construída pela narrativa a partir de uma perspectiva ocidentalizada, patriarcal, que a encaixa num papel de “esposa jovem e sem complicações”, mais próxima de um ideal burguês do que de qualquer complexidade africana.

Assim, Ama não é apenas uma figura secundária: ela é um espaço político e epistemológico de apagamento e projeção, que revela como as mulheres negras podem ser instrumentalizadas emocionalmente em narrativas masculinas — mesmo em histórias que se pretendem reparatórias. Seu silêncio, sua beleza e sua funcionalidade amorosa escancaram o quanto o afeto, o corpo e o gênero continuam sendo moldados por estruturas coloniais e patriarcais mesmo no contexto pós-colonial da literatura diaspórica.

Além de tudo isso, a aproximação entre Fola e Ama não é marcada por confrontos, ciúmes ou ressentimentos, mas por um tipo de ética afetiva silenciosa, construída a partir de olhares, gestos e escutas que escapam à lógica narrativa tradicional do confronto entre “esposas” ou “ex e atual”. Fola, marcada por uma história de dor, perda e abandono, e Ama, situada numa relação aparentemente harmoniosa mas estruturalmente desigual com Kweku, encontram uma forma de reconhecimento mútuo, que se funda mais na empatia do que na rivalidade. Esse gesto narrativo rompe com o arquétipo da disputa entre mulheres e propõe uma leitura feminista negra intersubjetiva, baseada em cuidado, escuta e presença.

A cumplicidade entre Fola e Ama, então, representa um espaço de reparação, onde, como o postulado por Núñez (2023) o afeto entre mulheres negras não é mediado por disputa, mas por escuta, dor compartilhada e dignidade recíproca.

Capítulo II: PARTIDA — Memórias: Como tudo começou/aconteceu?

Na primeira parte do livro conseguimos, pelos olhos de Kweku Sai, em seus últimos minutos de consciência, rememorar a sua trajetória de vida. Isso pode parecer clichê na literatura, entretanto, foi por meio da memória do personagem que pudemos descobrir o porquê de um renomado cirurgião morrer sozinho, descalço e caído ao chão, próximo ao jardim de sua casa.

De acordo com Ricoeur (2020), existem as polaridades de uma memória individual e uma memória coletiva, que se entrelaçam com a história. Ou seja, ele propõe “uma trílice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (Ricoeur, 2020, p. 142). Isso se torna evidente na narrativa, ao observarmos como as percepções de uma mesma pessoa ou fato podem ser diversas.

O papel da memória é crucial para a obra, sendo um dos recursos mais utilizados pela escritora para revelar as minúcias da história desta família. Através das diferentes perspectivas dos personagens, a memória se torna uma ferramenta que constrói e reconstrói o passado, permitindo que eventos e emoções sejam revisitados e reinterpretados ao longo da narrativa. Esse jogo de lembranças e esquecimentos revela as complexidades das relações familiares e sociais, ao mesmo tempo em que destaca como o passado, marcado por traumas e escolhas, influencia as vidas presentes dos personagens.

Ao longo da obra conhecemos outras nuances da história por meio de arquivos da memória da ex-esposa, Folasadé, do filho mais velho, Olukayodé, dos gêmeos, Taiwo e Kehinde, e da caçula, Sadie. Entendemos que rememorar/“recordar é configurar para o presente um acontecimento do passado e criar uma estratégia para o futuro” (Candau, 2012, p. 31). Observamos esse aspecto claramente na narrativa de Selasi, uma vez que por meio das memórias acessadas ao longo das três partes do livro, há reconciliações geradas pelas memórias de ações e situações dolorosas.

Assim, em uma visão geral da narrativa, entendemos como as memórias, também chamadas “visões do passado”, conduzem as personagens a uma escravidão ou a uma libertação em e de suas experiências e vivências. De acordo com Sarlo:

As “visões do passado” (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser

eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente, e muitas vezes, implicando também o futuro. (Sarlo, 2007, p. 12).

Igualmente perseguidos e escravizados pelo passado, adentramos à narrativa, tropeçando entre as palavras de morte, conflito, confusão e alguns “re”, como “*remorso, ressentimento, reavaliação*”⁹⁸ (Selasi, 2019, p. 36) e, entre eles, o rememorar. Para Candau:

A memória é, de fato, uma “força de identidade”. Igualmente, outros autores observam que as ideologias que prevalecem nas “memórias migrantes” jogam com as fronteiras da alteridade para produzir, pela distinção, as identidades sociais. (Candau, 2019, p. 17)

Em relação ao nosso objeto de análise, podemos dizer que a memória não é apenas utilizada para contar a história da família Sai, mas também para mostrar como as lembranças e os traumas passados moldam profundamente as identidades e relações familiares. Assim, “a construção das identidades perdidas ou imaginadas, a narração de versões e leituras do passado. O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, se converte, enquanto corre, em matéria da memória⁹⁹.” (Sarlo, 2016, p.97, *tradução nossa*).

2.1 Memória e reconstrução da família

Como já mencionado, o romance acompanha os membros da família Sai enquanto tentam lidar com a perda de Kweku Sai, o pai, e essa jornada é permeada pelas memórias que cada um tem dele. A morte de Kweku age como um catalisador, permitindo que cada membro da família revise o passado e reconstrua suas memórias, tanto individuais quanto coletivas. Esse processo de rememoração possibilita à família compreender os motivos por trás do abandono de Kweku, permitindo-lhes encontrar uma forma de perdô-lo e, assim, reconciliar-se com o passado.

⁹⁸ “[...] regret, remorse, resentment, reassessment [...]” (Selasi, 2013, p.21).

⁹⁹ “la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado. El presente, amenazado por el desgaste de la aceleración, se convierte, mientras transcurre, en materia de la memoria.” (Sarlo, 2016, p.97)

Selasi (2019) aborda o impacto do trauma familiar que atravessa gerações, refletido nas memórias dolorosas dos filhos — Olu, Taiwo, Kehinde, e Sadie. Cada um deles carrega as feridas do abandono e da ausência emocional dos pais, mas também os ecos dos traumas que Fola e Kweku sofreram enquanto imigrantes tentando construir uma vida nos Estados Unidos da América. A memória traumática é passada de uma geração a outra, afetando a forma como cada personagem se vê e se relaciona com os outros. Este aspecto do livro reflete a complexidade das memórias familiares e como elas moldam identidades.

Como já postulado por Susan Sontag, e replicado por Beatriz Sarlo, “é necessário confiar menos na memória e mais nas operações intelectuais, compreender tanto ou mais que recordar” (Sarlo, 2012, p. 69, *tradução nossa*¹⁰⁰).

hooks nos oferece uma perspectiva reflexiva ao afirmar que:

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança. (hooks, 2022, p. 26).

A dinâmica dos irmãos gêmeos não tinha como objetivo apagar a existência do pai nem desejar sua morte, mas sim controlar as lembranças, manipulando as memórias de forma a evitar o sofrimento que a menção dele provocava. O jogo funcionava como um mecanismo de defesa emocional compartilhado — uma tentativa de sobrevivência psíquica por meio do silêncio e da negação simbólica da figura paterna.

Este trauma familiar atravessa gerações pois, de acordo com Sarlo, “a experiência dos pais e a chamada “pós-memória” dos filhos se enfrentaram em um cenário de conflito agudo” (Sarlo, 2012, p. 145, *tradução nossa*¹⁰¹).

Refletindo um pouco mais sobre a construção da identidade da personagem Sadie, percebemos que ela experimentou o trauma da ausência paterna de maneira distinta dos irmãos. Para ela, o pai era apenas o “homem da foto”, alguém com quem nunca conviveu e não estabeleceu vínculos. Assim sendo, suas memórias e experiências foram moldadas principalmente pela presença e pelo cuidado da mãe,

¹⁰⁰ “[...] hay que confiar menos en la memoria y más en las operaciones intelectuales, comprender tanto o más que recordar [...]” (Sarlo, 2012, p.69).

¹⁰¹ “La experiencia de los padres y la llamada “posmemoria” de los hijos se enfrentaron en un escenario de conflicto agudo.” (Sarlo, 2012, p. 145).

levando-a a um lugar de dúvida sobre a própria identidade. Isso terminou no seu afastamento da própria família que lhe parecia difusa e dispersa, em busca de um vínculo e uma solidez na família da amiga Philae. No entanto, ao finalmente conhecer Gana — sendo a última dos filhos a conhecer algum dos países dos pais — Sadie, descobre sua conexão com a sua identidade ganense ao ser chamada para dançar, assim revelando um elo profundo e inesperado com suas raízes.

Esse trecho destaca como a memória, ao revisitar o passado, torna-se uma ferramenta fundamental na construção da identidade, especialmente em um contexto em que o presente é incerto. A memória não apenas resgata o que foi perdido, mas também oferece um espaço para reinterpretar e reconstruir o que fomos, e, conseqüentemente, o que ainda podemos ser. De acordo com Sarlo:

Trata-se, também, de uma recuperação de memórias culturais, a construção de identidades perdidas ou imaginadas, a narração de versões e leituras do passado. O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, se converte, enquanto ocorre, em matéria da memória¹⁰². (Sarlo, 2012, p. 9, *tradução nossa*).

2.2 Memória e identidade

A memória desempenha um papel fundamental na construção da identidade, pois é por meio dela que as pessoas elaboram e revisitam suas experiências, ressignificando-as ao longo do tempo. A identidade, assim, não é algo fixo, mas um processo contínuo que se constrói a partir das memórias, sejam elas claras ou distorcidas, e das interpretações que fazemos sobre o que vivemos. A memória é, portanto, uma construção dinâmica que influencia diretamente a maneira como nos vemos e nos relacionamos com o mundo. De acordo com Caixeta (2014), a memória é feita de lacunas, de:

luz e sombras, de certezas e incertezas, de lembranças e esquecimentos. Ela não é um “depósito” de experiências vividas, no qual se escolhe esse ou aquele acontecimento que vai ajudar a compor a identidade. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo automaticamente, ele nos segue a todo instante. (Caixeta, 2014, p. 35 e 36, grifo nosso).

Tanto Kweku quanto Fola carregam memórias, pós-memórias e nostalgias do seu passado em Gana e na Nigéria, que influenciam a forma como criam os filhos e interpretam o mundo ao seu redor. As suas memórias da África funcionam como

¹⁰² “Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado. El presente, amenazado por el desgaste de la aceleración, se convierte, mientras transcurre, en materia de la memoria.” (Sarlo, 2012, p. 9)

uma âncora emocional, um ponto de referência que os ajuda a lidar com as dificuldades e a manter uma conexão com a sua identidade ancestral. Essas lembranças nostálgicas representam tanto o que perderam ao se tornarem imigrantes, quanto a força e resiliência que extraem das suas raízes. Assim, o passado se torna um ponto de apoio, não apenas para lidar com as adversidades, mas também para transmitir aos filhos os valores e a cultura que definem suas histórias familiares.

Para os personagens, especialmente os filhos, a memória também é uma conexão com a sua herança africana. A família Sai vive entre culturas, tendo raízes em Gana e na Nigéria e vidas estabelecidas na América. A memória das suas origens é fundamental para a sua identidade afro-diaspórica, mas ela também cria um sentido de deslocamento e dualidade. Os filhos carregam a memória cultural herdada dos pais, mas também enfrentam a experiência de crescer em um ambiente diferente, o que os leva a questionar constantemente sua própria identidade.

Para Sarlo,

Nesta dimensão identitária, a pós-memória cumpre as mesmas funções clássicas da memória: fundar um presente em relação com um passado. A relação com esse passado não é diretamente pessoal, em termos de família e pertencimento, senão através do público e da memória coletiva produzida institucionalmente. (Sarlo, 2012, p. 135, *tradução nossa*)¹⁰³

É interessante notar como isso se manifesta nesta obra, especialmente pela reflexão de Fola, que reconhece como sua história pessoal e trágica (a morte de seu pai, avós e funcionários) foi transformada em mais um elemento da memória coletiva (a guerra civil nigeriana), perdendo suas configurações pessoais e seu vínculo com o pertencimento.

Em retrospectiva, ao revisitar as memórias de abuso sexual vividas por Taiwo na infância, assim como os processos de anamnese pelos quais ela passa, observa-se que seu senso de identidade foi profundamente abalado. Ela se via como Taiwo, em estreita conexão com seu gêmeo, Kehinde, mas, após os traumas vividos, passou a viver de maneira automatizada, buscando no ocultamento uma forma de esquecimento.

¹⁰³ “En esta dimensión identitaria, la posmemoria cumple las mismas funciones clásicas de la memoria: fundar un presente en relación con un pasado. La relación con ese pasado no es directamente personal, en términos de familia y pertenencia, sino a través de lo público y de la memoria colectiva producida institucionalmente.” (Sarlo, 2012, p. 135).

A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto. De fato, o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos: no domínio da 'identidade étnica', a completa assimilação dos indivíduos pode ser contestada pela sociedade que os acolhe, desde que o trabalho de esquecimento de suas origens não tenha se completado. (Candau, 2019, p. 59)

Assim, encontramos-nos com uma espiral temporal e traumática, que reflete diretamente ao fato de que as “ascendências trágicas ou vergonhosa atingem de maneira diferenciada, mas sempre muito poderosa, a memória genealógica de um indivíduo ou de um grupo, influenciando, portanto, em suas identidades” (Candau, 2019, p.155). No entanto, na narrativa, isso se mostra como possibilidade de cura, à medida que os personagens retornam a Gana e reconstroem, ainda que fragmentariamente, os laços familiares.

Cumpre-nos enfatizar que, embora a narrativa seja construída com uma linguagem poética e uma estrutura fragmentada, ela não romantiza a dor, mas reconhece nela uma potência de reinvenção. Ao revisitar essas heranças trágicas, os personagens finalmente se veem, se escutam, e — mesmo que de forma incompleta — tentam refazer vínculos, reimaginar o pertencimento, restaurar partes perdidas de si.

2.3 Memória como espaço de cura e ressignificação

Ao longo da narrativa, a memória não se apresenta apenas como um instrumento de rememoração do passado, mas também como um meio de ressignificação das experiências vividas. O processo de recordar permite às personagens não apenas revisitar suas dores e traumas, mas também reinterpretá-los sob novas perspectivas. Assim, o ato de lembrar não é estático ou neutro, mas uma ação que molda o presente e influencia as escolhas futuras.

É nesse contexto que se torna possível entender como as memórias, especialmente as traumáticas, desempenham um elemento essencial na reconstrução da família Sai. A morte de Kweku serve como um ponto de ruptura e, ao mesmo tempo, como um convite à reconstrução de laços fragmentados pelo abandono, pela distância e pelo silêncio. Como afirma Pollak (1992, p. 204), “a memória é seletiva: ela tanto preserva quanto apaga, tanto ilumina quanto

obscorece” e é justamente nessa seletividade que os personagens encontram possibilidades de cura. Para Candau:

Memória dos sofrimentos e memória dolorosa, memória do infortúnio que é sempre 'a ocasião para se colocarem as verdadeiras perguntas'; essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades. É sem dúvida por isso que Renan afirmava que 'o sofrimento em comum une mais do que a alegria', (Candau, 2019, p.151).

O postulado de Candau pode ser exemplificado por Selasi em nosso objeto de análise, pois a família Sai se reúne através de uma memória marcada pelo sofrimento e abandono, e, posteriormente, por outra dor igualmente profunda: a de uma morte. Porém um fato é irrefutável: não foram as conquistas individuais de cada um dos filhos que reuniram a família e curaram as feridas ali presentes, mas sim a morte de Kweku.

Paul Gilroy (2012) discute como as experiências da diáspora africana são marcadas por uma memória cultural fragmentada. Segundo Gilroy (2012), a memória diaspórica não se limita a um passado fixo e imutável, mas é constantemente ressignificada pelos descendentes de povos deslocados. No caso da família Sai, as memórias dolorosas do abandono paterno e da migração são revisitadas para que possam ser compreendidas e, de certo modo, integradas às identidades individuais e coletivas dos personagens.

Os filhos de Kweku e Fola, ao revisitarem o passado, não apenas compreendem melhor as decisões e as falhas do pai, mas também se permitem reconstruir sua própria relação com a memória familiar. Taiwo e Kehinde, por exemplo, ao tentarem apagar a lembrança do pai de suas vidas, acabam por reforçar a sua presença através do próprio ato de negação. Já Olu, que inicialmente tenta lidar com a perda de forma racional e distante, percebe, por meio das memórias compartilhadas, que sua identidade está intrinsecamente ligada à história de seu pai.

Fola, por sua vez, representa um outro aspecto da memória: aquele que lida com a coletivização da experiência pessoal. Sua dor individual é absorvida por um contexto mais amplo, no qual sua história se mistura à história de um povo, de uma diáspora e de uma guerra que redefiniu sua vida. Esse processo pode ser analisado a partir do conceito de "memória cultural" desenvolvido por Stuart Hall (2020), que argumenta que as identidades negras e diaspóricas são construídas a partir de um

passado coletivo, constantemente reconfigurado no presente. Assim, Fola não apenas carrega suas próprias lembranças, mas também é atravessada por uma memória coletiva que transcende sua experiência pessoal. Com isso vemos que:

o discurso da memória e as narrações em primeira pessoa se movem pelo impulso de silenciar os sentidos que escapam; Eles não apenas se articulam contra o esquecimento, mas também lutam por um significado que unifique a interpretação¹⁰⁴. (Sarlo, 2012, p.67, *tradução nossa*)

2.4 A memória como um fio condutor entre passado, presente e futuro

Através da estrutura narrativa de Selasi, observamos que a memória não é apenas uma ferramenta de reconstrução do passado, mas também um elemento essencial na construção do futuro, uma vez que o tempo não é linear nem fragmentado, mas circular, contínuo e conectado à ancestralidade, à natureza e ao sagrado. O resgate de lembranças dolorosas possibilita que as personagens confrontem suas dores e, eventualmente, encontrem caminhos para a reconciliação. Esse processo se dá tanto no nível individual, com cada membro da família lidando com suas próprias lembranças e traumas, quanto no nível coletivo, à medida em que os fragmentos dessas memórias se entrelaçam para formar um todo mais coeso. Como já postulado por Sarlo,

Reconstruir o passado de um sujeito ou reconstruir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxima a uma verdade que, até o momento da narração, não conhecia totalmente ou somente conhecia por meio de fragmentos escondidos.¹⁰⁵ (Sarlo, 2012, p.76, *tradução nossa*).

Aqui, podemos recorrer a Ngũgĩ wa Thiong'o (2009), que em *Something Torn and New: An African Renaissance* discute o papel da memória na reconstrução identitária dos povos africanos e diaspóricos. Para Thiong'o, a memória, especialmente a memória linguística e cultural, é fundamental para a resistência e reafirmação da identidade. No contexto da obra de Selasi, essa perspectiva se reflete na maneira como os personagens oscilam entre o esquecimento e a

¹⁰⁴ “[...] el discurso de la memoria y las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación [...]” (Sarlo, 2012, p.67)

¹⁰⁵ “Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (*porque* narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o sólo conocía en fragmentos escamoteados.” (Sarlo, 2012, p.76)

necessidade de se reconectar com suas raízes africanas. As memórias do passado de Kweku e Fola em Gana e Nigéria, por exemplo, são fundamentais para a identidade dos filhos, mesmo que muitas vezes sejam negligenciadas ou distorcidas por suas experiências nos Estados Unidos.

Outro exemplo trata-se da filha gêmea, Taiwo, que após anos expõe todo o abuso sofrido na Nigéria, por meio dos atos do tio Femi e da tia Niké, tendo sofrido com o vivido e com o fato de seu gêmeo ter sido co-participante dos atos. Ao finalmente romper as barreiras que a impedia de expô-lo à sua mãe, o faz em profundo pranto, marcado pelo acolhimento que nunca havia desfrutado por parte de sua mãe. O ato de Taiwo revela-se como uma experiência libertadora, permitindo-lhe descobrir e resgatar fragmentos ocultos de sua identidade, transformando-os em um mosaico que reflete sua verdadeira essência. Nesse processo, ela trilha um caminho rumo à cura e autoconhecimento.

A memória, nesse sentido, não é apenas um retorno ao passado, mas um meio de construir um futuro mais consciente e íntegro. Como argumenta hooks:

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança. (hooks, 2022, p. 26).

A obra de Selasi, ao explorar essa complexidade da memória, nos lembra que recordar não é apenas um ato passivo, mas um processo dinâmico, permeado por emoções, subjetividades e reinterpretações. É nesse fluxo contínuo entre passado, presente e futuro que as personagens encontram, enfim, a possibilidade de reconstrução — seja da família, das identidades individuais ou da própria percepção do que significa pertencer a um lugar, a uma história e a uma memória coletiva. O que explicita a noção de história espiralar, ideia essa que nos permite pensar que, embora certos acontecimentos, padrões ou opressões possam reaparecer ao longo do tempo, eles nunca são exatamente os mesmos, porque se dão em conjunturas diferentes, com novos sujeitos, novas resistências, novas relações de poder.

Capítulo III: PARTIR — Migrações: Por quê?

*Quando as pessoas te
põem em prateleiras pelo
que veem por fora e só.
Kivitz*

A migração é uma experiência multifacetada que transcende deslocamentos físicos, abarcando transformações identitárias, desafios sociais e reconfigurações afetivas. O estrangeiro, o apátrida, o refugiado, o migrante, o imigrante, o retirante e o cigano muitas vezes ocupam o lugar de “Outro”, para o sujeito local, sendo o racismo e a xenofobia temas fronteiriços. Assim, de acordo com Said (2004), o sujeito migrante encontra-se entre mundos.

Selasi, em seu artigo intitulado *What is an Afropolitan* ou *Bye-Bye Babar* (2005), traz à baila dados sobre os processos migrantes de africanos:

A partir dos anos 60, os jovens, superdotados e sem dinheiro deixaram a África em busca de educação superior e felicidade no exterior. Um estudo realizado em 1999 estimou que entre 1960 e 1975 cerca de 27.000 africanos altamente qualificados deixaram o continente para o Ocidente. Entre 1975 e 1984, o número disparou para 40.000 e dobrou novamente em 1987, representando cerca de 30% da mão de obra altamente qualificada da África. Sem surpresa, os destinos mais populares para esses emigrantes incluíram Canadá, Grã-Bretanha e Estados Unidos; mas a política da Guerra Fria produziu oportunidades improváveis de bolsa de estudos em países do Bloco Oriental, como a Polônia, também. (Selasi, 2005, s/p, *tradução nossa*¹⁰⁶).

Além de teorizar e discutir sobre os processos migrantes, no artigo, Selasi (2005) pontua que a cultura e as experiências locais têm um papel formador na vida do indivíduo, ao invés da cultura generalizada de um país, razão pela qual não se define como “nacional” de parte alguma, mas multilocal. Em 2014, a autora fez uma palestra em uma conferência da TEDGlobal, intitulada *Don't ask where I'm from, ask where I'm local* (“Não me pergunte de onde venho, me pergunte onde sou local”) que, caminhando pelo mesmo viés de seu ensaio, fala sobre como definir pessoas por meio de “países” é uma noção limitadora e que não descreve de fato quem a pessoa é, afinal “a história é real, culturas são reais, mas países foram inventados”.

¹⁰⁶[...] Starting in the 60's, the young, gifted and broke left Africa in pursuit of higher education and happiness abroad. A study conducted in 1999 estimated that between 1960 and 1975 around 27,000 highly skilled Africans left the Continent for the West. Between 1975 and 1984, the number shot to 40,000 and then doubled again by 1987, representing about 30% of Africa's highly skilled manpower. Unsurprisingly, the most popular destinations for these emigrants included Canada, Britain, and the United States; but Cold War politics produced unlikely scholarship opportunities in Eastern Bloc countries like Poland, as well.

Para a autora (2005), essa mobilidade não se restringe ao deslocamento geográfico, mas se traduz em uma identidade multilocal, em que as experiências vividas em diferentes contextos são mais relevantes do que uma nacionalidade fixa. O que nos leva novamente à reflexão sobre os processos de deslocamento onde os migrantes carregam consigo suas bagagens emocionais, mas também as bolsas plásticas que posteriormente levaram o nome de *ghana must go bags*, referência resgatada no título original da obra que aqui analisamos. Essas bolsas se caracterizam por serem sacos grandes, feitos de plástico trançado, com um padrão xadrez e zíper. Elas são usadas principalmente para transportar pertences pessoais em viagens e mudanças, especialmente em contextos de migração e deslocamento forçado, fato que foi adquirido e adotado por diversas culturas e não somente preservado nas culturas africanas.

Achille Mbembe (2018), ao pensar a necropolítica, aprofunda essa discussão ao demonstrar que os Estados contemporâneos regulam o direito de migrar por meio de dispositivos de controle e exclusão. As fronteiras, nesse contexto, tornam-se dispositivos de morte — zonas onde o migrante é constantemente vigiado, detido e descartado. A migração, nesse sentido, é tanto um ato de resistência quanto uma exposição à violência sistemática do mundo globalizado. Mbembe (2017), em *Políticas da Inimizade*, questiona as formas arbitrárias de pertencimento impostas pelos Estados-nação. Segundo Mbembe (2018), o migrante, ao ser deslocado, é visto como uma ameaça à ordem territorial, pois rompe com a lógica nacionalista de pertencimento. A exemplo, em alguns dos momentos de *Adeus, Gana* fica latente o “desconforto” de ser imigrante, como quando Kweku Sai está com seu advogado:

- As árvores são nativas americanas.
- Ele não percebeu que disse isso em voz alta. Seus olhos pousaram em Marty, que o encarava com preocupação, como se ele tivesse finalmente perdido a cabeça.
- As árvores são nativas americanas? — Repetiu Marty.
- Isso é um código?
- Essa terra é a terra deles.
- Kweku apontou.
- Ali, atrás de você... Deixa para lá.¹⁰⁷ (Selasi, 2019, p. 92)

¹⁰⁷ “[...]” “The trees are native Americans.” He didn’t at first realize he’d said this aloud. His eyes passed by Marty, who was staring at him worriedly, as one regards a crazy who’s finally snapped. “The trees are native Americans?” Marty repeated. “Is that code?” “This land is their land.” Kweku pointed. “There, behind you— never mind.” [...]” (Selasi, 2013, p.71).

E, ao fim da narrativa, quando Kweku e Folasadé tem um “reencontro” por meio de uma experiência “mística” com as pantufas:

“[...] — Fizemos o que sabíamos. Era o que sabíamos. Partir. Era?
— Éramos imigrantes. Os imigrantes partem [...]
Não podíamos ter aprendido? A não partir?”¹⁰⁸. (Selasi, 2019, p. 362)

Ao lermos *Adeus, Gana* podemos perceber que uma atitude constante dentre as personagens é a de ter uma história única sobre o que é ser família, sobre Gana, Nigéria e, em alguns casos, sobre os africanos.

Em 2009, Chimamanda Ngozi Adichie fez uma palestra na conferência Technology, Entertainment and Design (TEDGlobal), posteriormente publicada no livro *O perigo de uma história única* (*The Danger of a Single Story*), Adichie alerta sobre os riscos de contar — e acreditar — em apenas uma narrativa sobre povos, lugares ou identidades, no qual ela trata justamente sobre “O perigo de uma história única”, também chamado “*The danger of a single story*”. No livro, Folasadé, em dado momento, presa aos seus pensamentos refletindo sobre a perda (morte do pai) que sofreu aos 13 anos, chega exatamente na questão da “história única”, ou como ela diz “história genérica”:

[...] Fora outra pessoa que eles mataram naquela noite, esses “soldados” que ela não conseguia ver, essa “vítima” que eles não conheciam, anônima como são todas as vítimas.

A indiferença de tudo aquilo.

Esse era o problema e sempre seria dali em diante, o obstáculo no qual ela às vezes sentia todo seu ser tropeçar: que ele (e, portanto, ela) tornou-se tão pouco específico. [...] Teria ficado em luto. Teria se descoberto uma órfã em um apartamento de quatro andares, depois de perder ambos os pais aos treze anos, mas teria sido enlutada dessa forma, uma coisa que ela reconheceria (trágica) em vez daquilo que se tornou: uma parte da história (genérica).

Ela sentiu a mudança imediatamente, no tom que as pessoas usavam quando descobriam que seu pai tinha sido assassinado por soldados; no jeito como assentiam como para dizer “Sim, tudo faz sentido, guerra civil nigeriana, é claro”. Não importava que os hauçás estivessem atrás de ibos, que seu pai fosse iorubá e sua avó fosse escocesa, e os funcionários da casa, fulani, alguns até indianos.¹⁰⁹ (Selasi, 2019, p. 128).

¹⁰⁸ “[...]” “We did what we knew. It was what we knew. Leaving.”
Was it?

“We were immigrants. Immigrants leave.” (...)
Couldn’t we have learned? Not to leave? [...]” (Selasi, 2013, p.316-317).

¹⁰⁹ “It was someone else they’d killed that night, these “soldiers” whom she couldn’t see, this “victim” whom they didn’t know, anonymous as are all victims.
The indifference of it.

This was the problem and would be ever after, the block on which she sometimes feels her whole being stumbled: that he (and so she) became so unspecific. In an instant. That the details didn’t matter in the end. Her life until that moment had seemed so original, a richly spun tale with a bright cast of characters—she: motherless princess of a vertical palace, their four-story apartment on Victoria Island; they: passionate, glamorous friends of her father’s, staff; he: widowed king of the

Ao refletir sobre sua própria trajetória, Fola percebe que também havia se deixado capturar por uma narrativa simplificada sobre quem era, de onde vinha, o que representava como mulher, mãe e africana. A “história genérica”, assim como a “história única” de Adichie, apaga as nuances, as dores múltiplas e as contradições que marcam subjetividades diaspóricas. O romance, ao apresentar diferentes vozes, memórias e versões do passado, convida o leitor a questionar justamente esse desejo por linearidade, por explicações fáceis — e a reconhecer, no entrelaçamento das narrativas, a riqueza da complexidade africana e afro-diaspórica.

Essa reflexão se conecta com os escritos de Frantz Fanon, que em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020) discute como o colonialismo e a migração forçada frequentemente transformam pessoas negras em abstrações, despersonalizando suas experiências e tornando-as apenas parte de uma narrativa coletiva sem profundidade.

Selasi, ao trazer a complexidade dos processos de deslocamentos desafia uma visão homogênea da migração africana e expõe as diversas camadas de pertencimento que moldam os personagens de sua narrativa e, assim, representa os sujeitos reais com os quais nos encontramos todos os dias.

3.1 Diáspora

A diáspora é um dos temas centrais da narrativa de *Adeus, Gana*, que retrata a experiência de uma família ganesa e nigeriana que vive entre dois mundos — as raízes africanas e a vida nos Estados Unidos da América. Selasi explora as tensões culturais, emocionais e identitárias que surgem da migração e do deslocamento, apresentando uma visão rica e complexa da diáspora africana contemporânea.

Os membros da família Sai habitam o que Homi Bhabha (2013) descreve como o entre-lugar, um espaço de ambiguidade cultural e identitária. Como explica

castle. *Had he* died a death germane to this life as she'd known it—in a car crash, for example, in his beloved Deux Chevaux, or from liver cancer, lung, to the end puffing Caos, swilling rum—she could have abided the loss. Would have mourned. Would have found herself an orphan in a four-story apartment, having lost both her parents at thirteen years old, but would have been, thus bereaved, a thing she recognized (*tragic*) instead of what she became: a part of history (*generic*). She sensed the change immediately, in the tone people took when they learned that her father had been murdered by soldiers; in the way that they'd nod as if, yes, *all makes sense, the beginning of the Nigerian civil war, but of course*. Never mind that the Hausas were targeting Igbos, and her father was a Yoruba, and her grandmother Scottish, and the house staff Fulani, some Indian even.” (Selasi, 2013, p.106)

Bhabha (2013, p. 20), “esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. Por causa dessa duplicidade de partes, o hibridismo é ao mesmo tempo uma semelhança e uma ameaça, uma indecibilidade, que desestabiliza essencialismos e subverte o conceito de originalidade da autoridade por meio da negação, da variação, da repetição e do deslocamento. Eles vivem fisicamente nos Estados Unidos, mas emocionalmente carregam as memórias e valores das suas origens africanas. Essa dualidade afeta profundamente cada personagem:

Kweku Sai, o patriarca, tenta construir um futuro nos Estados Unidos, mas nunca abandona o vínculo emocional com Gana, para onde retorna após o colapso da sua vida familiar.

Os filhos vivem a tensão de serem “demasiado africanos” para os Estados Unidos e “demasiado ocidentalizados” para a África, um dilema comum na experiência diaspórica. A diáspora que eles vivem não é apenas física, mas também psicológica, afetando como os personagens se percebem e se conectam com o mundo.

Esse híbrido deve ser pensado como uma condição e produção incessante das minorias em lutas cotidianas pela sobrevivência nos entre-lugares da cultura, que são os espaços e tempos de cruzamento de fronteiras e de negociação de signos e significações. De modo que, viver na fronteira significa viver simultaneamente em espacialidades e temporalidades diferentes no presente do cotidiano. Nesses interstícios, onde há superposição e deslocamento de domínios, experiências intersubjetivas e coletivas negociam o valor cultural.

Por tanto o trabalho fronteiriço exige o encontro com o novo, a reconfiguração do passado, a resignificação e a construção de identidades. As identidades para Bhabha não são estanques, são ambivalentes, o colonizado está dentro do colonizador e vice-versa.

Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção [...], é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro. (BHABHA, 2013, p. 46).

A diáspora é apresentada como uma experiência complexa, que envolve deslocamento, identidade híbrida e uma conexão fragmentada com as origens

culturais. Selasi (2019) mostra como os personagens lutam para reconciliar o passado e o presente, criando novas formas de pertencimento que transcendem fronteiras.

A narrativa reforça que a diáspora não é apenas uma jornada física, mas também emocional e identitária, um processo contínuo de redefinição do lar e de si mesmo. Essa reflexão demonstra que a diáspora é tanto uma ferida quanto uma fonte de resiliência, moldando profundamente as vidas daqueles que a vivem.

3.2 Diáspora e migração: entre dispersar e migrar

Os processos de deslocamento forçado ou voluntário são historicamente associados aos verbos dispersar e migrar, que, embora complementares, carregam nuances distintas.

O verbo grego *diaspeiró* significa "espalhar", "separar", "dispersar em diferentes direções", sendo a raiz etimológica da palavra diáspora. Esse termo foi originalmente utilizado para descrever o exílio dos judeus após a destruição de Jerusalém, mas, ao longo da história, passou a englobar outras dispersões forçadas, incluindo a diáspora africana.

Já o verbo latino *migro*, de onde deriva o termo "migração", refere-se ao ato de "mudar-se", "deslocar-se de um território para outro". Diferentemente de *diaspeiró*, que enfatiza a fragmentação e a separação forçada, *migro* sugere um movimento que pode ser tanto voluntário quanto imposto.

Em *Adeus, Gana*, Selasi articula essas duas dimensões da mobilidade: o deslocamento violento, associado à dispersão de pessoas e histórias (*diaspeiró*), e a tentativa de adaptação e pertencimento em um novo espaço (*migro*). O romance, assim, propõe uma leitura da diáspora africana contemporânea como um processo que carrega tanto a ferida da dispersão, quanto a esperança da migração.

A diáspora africana, marcada pelo tráfico transatlântico de escravizados e pelas migrações contemporâneas forçadas por conflitos, crises econômicas e políticas, carrega o peso da dispersão. Esse deslocamento não é apenas geográfico, mas também identitário e cultural, assim sendo a diáspora não representa apenas um exílio físico, mas um estado de desenraizamento que exige a reinvenção da identidade.

Kweku Sai, Folasadé e seus filhos são marcados por essa fragmentação. Kweku, ao deixar Gana para construir uma vida nos Estados Unidos, acredita que pode recomeçar do zero, mas percebe que sua origem nunca o abandona completamente. Sua trajetória reflete o que Stuart Hall (2013) chama de “identidade diaspórica”, onde os indivíduos carregam múltiplos pertencimentos sem nunca se fixarem totalmente em nenhum deles.

Se dispersar (*diaspeiró*) representa a fragmentação, migrar (*migro*) é a tentativa de reconstrução. O ato de migração envolve um processo contínuo de negociação identitária e adaptação ao novo espaço. Como sugere Paul Gilroy (2003), a migração africana para o Ocidente não representa apenas um deslocamento geográfico, mas também uma travessia cultural, onde novas formas de identidade emergem da interseção entre diferentes tradições e influências.

A narrativa de Selasi reflete o paradoxo da diáspora: a dor da dispersão e a esperança da migração. Os personagens vivem entre esses dois verbos — dispersar e migrar — sem nunca se fixarem completamente em um só lugar. Como sugere Ngugi wa Thiong'o (2009), os sujeitos diaspóricos vivem em um espaço de contínua reconstrução, onde as memórias do passado coexistem com as exigências do presente.

No fim, *Adeus, Gana* nos mostra que a diáspora não é apenas um fenômeno histórico, mas uma condição existencial. Entre o dispersar e o migrar, as personagens desta narrativa se movem em busca de um lar que talvez nunca encontrem completamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa visou apresentar uma perspectiva ampla, com o propósito de decolonizar olhares, promover a diversidade e romper paradigmas sociais, tais como os de gênero e racialidade. Ao olhar para cada uma das personagens da narrativa analisada, deslumbramos uma diversidade de identidades em uma família que acaba por reproduzir a história de seus ancestrais em um fluxo contínuo de dúvidas, mágoas e fragmentações.

Portanto, a memória, a identidade e as migrações, ao serem analisadas no entrecruzamento das referências apresentadas, emergem como elementos fundamentais para entender as complexidades das relações humanas em contextos contemporâneos, como os exemplificados em *Adeus, Gana* (2019). Taiye Selasi articula essas questões ao narrar a história da família Sai, conectando-as com as experiências de diáspora, trauma e busca por pertencimento. Esse processo nos permite estabelecer relações entre essa realidade e de inúmeras famílias migrantes, bem como de muitas famílias multirraciais.

Ao refletirmos sobre a realidade das sociedades contemporâneas, nos deparamos diariamente com inúmeros casos explícitos de racismo, manifestados por meio de ações de injúria racial recorrentes em diversos contextos, como nas universidades, no futebol, nos locais de trabalho e em muitas outras esferas sociais. Lembramos aqui casos ocorridos no futebol, como o de Vini Jr, jogador brasileiro do Real Madrid, e Luighi, jogador brasileiro de 18 anos do Palmeiras, ambos vítimas de racismo.

Luighi, durante sua participação na Libertadores Sub-20, foi vítima de injúria racial por parte da torcida do time adversário, o Cerro Porteño, do Paraguai. O episódio gerou grande repercussão, especialmente após Luighi expor o impacto emocional da situação ao chorar durante uma entrevista sobre o jogo. Mesmo após ter passado por essa situação Luighi não aceitou os convites para as ações contra o racismo¹¹⁰, porém Leila Pereira, presidente do clube brasileiro, sugeriu que os clubes brasileiros não jogassem as competições da Conmebol, mas até o momento

¹¹⁰<<https://www.poder360.com.br/poder-sportsmkt/luighi-recusa-convites-para-acoes-contra-o-racismo>
> Acesso em 21 de Março de 2025.

nenhuma medida para isso foi tomada, apesar das falas infelizes do então presidente da Conmebol, o paraguaio Alejandro Dominguez¹¹¹.

Se não confrontamos o racismo, como o experienciado em campo por nossos jogadores brasileiros, no trabalho por Kweku ou na universidade por Taiwo, corremos o risco de testemunhar cada vez mais casos trágicos, como o de Moïse Kabagambe. Portanto, é urgente que discutamos de forma profunda e contínua sobre racialidade, sobre os papéis de gênero e sobre o lugar do migrante na sociedade. Ao abordar essas temáticas, podemos desafiar preconceitos enraizados, promover maior compreensão e construir um futuro mais inclusivo, onde todos, independentemente de sua raça, gênero ou origem, possam viver com dignidade e igualdade.

Por essa razão, adentramos os campos da racialidade, nacionalidade, masculinidades e feminismos com o objetivo de evidenciar as identidades plurais que formam um sujeito, uma família e, conseqüentemente, as sociedades. Esperamos que esta pesquisa seja mais um passo em direção à superação de todo e qualquer tipo de ação que coloque o outro, seja ele quem for (homem, mulher, migrante, negro, miscigenado ou branco), em um lugar de dúvida, descrédito ou desrespeito.

Sustentando que a memória é essencial para a construção da identidade, seja ela individual ou coletiva, compreendemos que a memória funciona como um fio condutor dessa identidade, enquanto alerta também para o papel do esquecimento na reconstrução do eu. Isso reflete a maneira como a história espiralar se manifesta nas vivências e na pós-memória dos sujeitos. Porém, isso não significa que há uma reprodução linear ou contínua das experiências familiares passadas, mas sim que, mesmo quando há uma certa repetição, essas experiências são reinterpretadas nas novas vivências. No caso das personagens do livro, elas transitam entre a herança africana e a vida nos Estados Unidos, mas ainda assim acabam por reproduzir padrões de seus antepassados. A fuga de Kweku e Kehinde, por exemplo, reflete a fuga do pai de Kweku, enquanto os ocultamentos da história por Fola e, também, por Kweku, revelam uma constante edição ou omissão da própria história. A opção pelo apagamento da própria história transformando-a e/ou

¹¹¹<<https://www.estadao.com.br/esportes/futebol/leila-aciona-fifa-contra-presidente-da-conmebol-nao-sabem-o-que-e-racismo-como-vao-combate-lo-npres/>> Acesso em 21 de Março de 2025.

ignorando-a, permite, mais uma vez, a reprodução de padrões dessa história espiralar.

No campo da imigração e da diáspora, Hall (2013) discute a identidade como algo em constante construção, uma perspectiva com a qual concordamos, pois ela reconhece que a identidade nunca é fixa, mas sim fluida e dinâmica. Hall (2013) aponta que a identidade é moldada por múltiplos fatores, como racialidade, gênero, nacionalidade e a experiência local, que interagem de maneiras complexas e diversas. Esses aspectos não funcionam isoladamente, mas se coadunam, influenciando a forma como os sujeitos se percebem e são percebidos no contexto da migração. A identidade, portanto, se configura a partir dessas interseções, sendo continuamente renegociada, especialmente em contextos de diáspora, onde a experiência do deslocamento e da adaptação se torna um fator determinante nesse processo.

Na pesquisa, vimos que, para Bhabha (2013), as identidades diaspóricas habitam um "entre-lugar", um espaço liminar onde as culturas se cruzam, mas também se fragmentam. Este conceito reflete o sentimento de deslocamento dos filhos, de Kweku e Fola, que transitam entre as memórias da África e as exigências do Ocidente. Para Marc Augé (2012), os espaços de trânsito e anonimato são típicos da supermodernidade. Esses espaços transmitem metáforas para o sentimento de desorientação vivido pelos personagens de nossa narrativa, que frequentemente enfrentam uma desconexão tanto com suas origens quanto com o ambiente ao seu redor.

O discurso de Chimamanda Ngozi Adichie, *The Danger of a Single Story* (*O perigo de uma história única*) (2009), ressoa com a crítica ao essencialismo cultural que Selasi também desafia em *Adeus, Gana*. Adichie (2009) alerta, como mostramos no texto, para o perigo de reduzir identidades complexas a uma única narrativa. Selasi incorpora essa visão ao apresentar personagens que transcendem rótulos, propondo que as identidades são, na verdade, locais, híbridas, plurais e, acima de tudo, reconstroem-se.

Pensando nas identidades que acumulamos, sejam elas locais, híbridas e/ou plurais, gostaria de resgatar duas das minhas experiências locais com migrantes (refugiados ou não) mencionadas na introdução. A primeira delas se deu no espaço da Universidade Federal de Juiz de Fora, ensinando português para refugiados (venezuelanos, sírios e haitianos). A oportunidade de lecionar a língua portuguesa

como língua de acolhimento para refugiados visando viabilizar a facilitação da inserção social dos mesmos na cidade de Juiz de Fora mostrou-se um privilégio e um aprendizado ainda maior para mim, uma vez que passei a refletir sobre a realidade dos migrantes, além de procurar auxiliá-los. Após isso, a oportunidade realizar um intercâmbio acadêmico em Villa María¹¹², na província de Córdoba, Argentina, se mostrou uma oportunidade de viver em um contexto social com múltiplas nacionalidades. Na Argentina e, em especial, na cidade em que vivi encontrava trabalhando no mercado famílias chinesas, nas lojas de utilidades encontrava haitianos e no hortifrúti encontrava famílias peruanas, essa multiplicidade formava aquela sociedade, junto aos intercambistas que estavam na cidade (brasileiras, mexicanos, colombianos e uma italiana), o que fazia de tudo mais plural, o que fazia daquela cidade um espaço social acolhedor e afirmador de identidades.

Essas experiências vividas (tanto no contexto institucional da Universidade Federal de Juiz de Fora quanto no intercâmbio acadêmico em Villa María, na Argentina) me permitiram compreender que as identidades não são fixas nem lineares, mas produzidas no encontro, na escuta e no convívio com o outro. Ensinando português para refugiados e migrantes em Juiz de Fora, percebi que o ensino da língua pode ser também um gesto de acolhimento e construção de pertencimento. Já em Villa María, vivendo cotidianamente em meio a nacionalidades diversas, compreendi na prática o que significam identidades plurais, tecidas por afetos compartilhados, deslocamentos e multiplicidades. Essas vivências reforçam que a formação identitária acontece em camadas — locais e globais, íntimas e coletivas — e que o contato com diferentes histórias de vida nos transforma. Reconhecer a pluralidade identitária nos espaços migratórios, portanto, é também um gesto ético e político: é afirmar que todas as existências merecem ser vistas, escutadas e acolhidas.

Refletindo sobre vivências, experiências, notícias recentes e utilizando-nos da articulação dessas referências teóricas fortalecemos a compreensão da relação entre memória, identidade e imigração, revelando-as como processos interativos e contínuos. No final, a obra sugere que a reconciliação com o passado e a abertura ao diálogo intercultural são fundamentais para a reconstrução de um lar, tanto físico

¹¹² Cidade pequena, no centro da província.

quanto emocional. Esse processo de reconciliação permite que os personagens integrem suas múltiplas identidades e experiências, criando espaços de pertencimento e aceitação. Além disso, a obra contribui para a reflexão sobre a construção de uma sociedade que não apenas se reconheça como plural, multiétnica e multicultural, mas que saiba afirmar e valorizar essas diferenças.

Afinal, a afirmação das pluralidades em uma sociedade envolve reconhecer que a diversidade é uma característica constitutiva da experiência humana e social. Assim sendo, essa pluralidade está ligada à dignidade da pessoa humana. O reconhecimento das diferenças (de gênero, raça, etnia, religião, orientação sexual, origem social etc.) é essencial para garantir o respeito à individualidade e à liberdade de cada sujeito, além de ser uma exigência ética para promover uma convivência baseada no respeito mútuo e na justiça sem discriminação.

Assim como os Estados Unidos da América e o Brasil, Gana e Nigéria são democracias, o que pressupõe o direito à voz, à participação e ao reconhecimento de diferentes grupos e identidades, abrindo espaços para a escuta e a representatividade das diversas formas de ser, ver e viver. Além do que, todas as sociedades contemporâneas são marcadas por fluxos migratórios, misturas culturais, histórias coloniais e contextos multiculturais, por isso ignorar a pluralidade seria negar a realidade social e histórica de um mundo globalizado, onde diferentes culturas e saberes coexistem e se inter-relacionam.

A afirmação das diferenças e pluralidades é uma das principais formas de enfrentar estruturas de exclusão e preconceito, já que quando se reconhecem as diferenças e se promovem políticas de inclusão, combate-se o racismo, a xenofobia e outras formas de opressão.

Afirmar as pluralidades em uma sociedade não é apenas celebrar a diversidade, mas trata-se de um posicionamento político e epistêmico diante das marcas do colonialismo, do racismo e da normatividade. Como aponta Bhabha (2013), a cultura não é um espaço de identidades fixas, mas sim um “entre-lugar” onde ocorrem negociações e deslocamentos. Nesse sentido, a pluralidade é constitutiva da experiência cultural, ou seja, ao invés de se pensar em identidades puras ou originárias, é necessário reconhecer o hibridismo como princípio constitutivo da vida social contemporânea.

Assim, a identidade, portanto, é sempre provisória, relacional e atravessada por relações de poder. Portanto, reconhecer as pluralidades é afirmar que toda

sociedade é composta por diferentes experiências, trajetórias e pertencimentos que não podem ser subsumidos por uma lógica homogênea.

Nesse processo, a escuta das vozes historicamente silenciadas torna-se fundamental, ou seja, só podemos afirmar a diversidade de forma ética quando acompanhada da disposição para ouvir, aprender e transformar estruturas de exclusão. Isso inclui repensar as formas de ensinar, narrar e ocupar os espaços públicos. Por exemplo, para Gilroy (2013) as culturas diaspóricas negras produzem novas formas de pertencimento e resistência, pois a diáspora não é uma dispersão trágica, mas trata-se de uma força criativa. Isso mostra que a pluralidade também é uma potência inventiva, um modo de reconfigurar o pertencimento para além das fronteiras nacionais e das identidades rígidas.

Para Kilomba (2019), a pluralidade exige, portanto, uma descolonização radical do saber, abrindo espaço para que outras vozes, saberes e experiências possam existir em primeira pessoa. Essa descolonização também é abordada por Oyewumi (2021), que critica a imposição de categorias ocidentais de gênero e identidade sobre outras culturas. Em sua análise do contexto iorubá, ela mostra que o gênero, como estrutura binária, é uma invenção colonial. A pluralidade, então, precisa ser pensada para além das categorias eurocêntricas, reconhecendo outras formas de organizar o mundo social.

Por fim, retomamos Mbembe (2018) reforçando a proposta de uma ética do comum como horizonte para a convivência plural. Frente às lógicas micropolíticas que produzem mortes lentas e descartabilidades, somos convidados a imaginar uma comunidade de viventes, de iguais, que compartilham de tudo. A pluralidade, aqui, não é apenas convivência, mas compromisso com a vida e com a dignidade de todos os seres humanos.

Enfim, afirmar as pluralidades, é um gesto que vai além da tolerância. Trata-se de reconhecer a diferença como constitutiva do social. Isso implica desestabilizar as hierarquias históricas que impõem desigualdade e exclusão, e, ao mesmo tempo, propor novas formas de viver juntos, mais justas, plurais, abertas, multiculturais e solidárias.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*: romance / Chinua Achebe; tradução Vera Queiroz da Costa e Silva; introdução e glossário Alberto da Costa e Silva. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. 2009. (18m34s). Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-25781>. Acesso em: 15 de Março de 2025.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* / Marc Augé; tradução Maria Lúcia Pereira. — 9ªed. — Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*./ Carla Akotirene. — São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

BHABHA, Homi K., 1949- *O local da cultura* / Homi K. Bhabha; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. — 2. ed. — Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2013.

BAKHTIN, MIKHAIL. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11.ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude* / Cida Bento. — 1ªed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOLA, JJ. *Seja homem: a masculinidade desmascarada* / JJ Bola; trad. Rafael Spuldar. — 2. ed. — Porto Alegre: Dublinense, 2020.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CAIXETA, Sheila Couto. *Memória e identidades em narrativas de migrantes: A chave da casa de Tatiana Salem Levy e Azul-corvo de Adriana Lisboa*. Dissertação

(Mestrado em Literatura) — Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília. 2014.

CÉSAIRE, Aimé. (1913-2008), *Discurso sobre o colonialismo* / Aimé Césaire, Tradução de Claudio Willer. Ilustração de Macelo D'Salette. Cronologia de Rogério de Campos. — São Paulo: Venete, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *O pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CURRY, Tommy J. *The man-not : race, class, genre, and the dilemmas of black manhood* / Tommy J. Curry. Philadelphia : Temple University Press, 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.

EAGLETON, Terry, 1943. *A ideia de cultura*/ Terry Eagleton; tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. — 2.ed. — São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Migração e intolerância*. 1ª ed. — Rio de Janeiro: Record. 2020.

ETTE, Ottmar, 1956 — *Escreverentremundos: literaturas sem morada fixa (SaberSobreViver II)* / Ottmar Ette / tradução Rosani Umbach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. — Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

FANON, Frantz [1925-1961] *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon; título original: *Peau noire, masques blancs*; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; pós-fácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020/ 320pp.

FANON, Frantz. *Por uma revolução africana: textos políticos* / Frantz Fanon; tradução Carlos Alberto Medeiros. — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

GEERTZ, Clifford. *Os Usos da Diversidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

GILROY, Paul, 1956- *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* / Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira. — São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*/ bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro* / bell hooks; tradução Rainer Patriota. — São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo* / bell hooks; tradução Libanio Bhuvi. — 6ª ed. — Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2000.

hooks, bell. *A vontade de mudar: o homem, a masculinidade e o amor*. Tradução de Manu Quadros & Lubi Prates. São Paulo: Elefante, 2025.

hooks, bell. *Pertencimento: uma cultura do lugar* / bell hooks; tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

KILOMBA, Grada, 1968 — *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano* / Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado exceção, política da morte* / Achille Mbembe; traduzido por Renata Santini. — São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade* / Achille Mbembe; tradução de Marta Lança, Antígona, 2017.

MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. Prefácio de Djamila Ribeiro e posfácio da autora. Trad. Manoel Paulo Ferreira. 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Ngugi wa Thiong'o, 1938– *Something torn and new : an African renaissance* / Ngugi wa Thiong'o. 2009.

NÚÑEZ, Geni. *Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar* / Geni Núñez. — São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

OYEWUMI, Oyeronke. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* / Oyeronke Oyewumi; tradução Wanderson Flor do Nascimento. — 1. ed. — Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. Anais do II Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v. 1, p. 60-66.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: NOVAES, Adauto (org.). *Violência e civilização: por uma cultura de paz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 193–214.

QUEIROZ, Nana. *Os meninos são a cura do machismo: como educar crianças para que vivam uma masculinidade da qual nos orgulhemos* / Nana Queiroz. -1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

RICOEUR, Paul, 1913. *A memória, a história, o esquecimento* / Paul Ricoeur — tradução: Alain François [et al.]. — Campinas, SP. Editora do Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo* / Edward Said; tradução Denise Bottmann. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAID, Edward W. *Fora do lugar: memórias* / Edward W. Said; tradução José Geraldo Couto. — São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* / Edward W. Said, tradução Rosaura Eichenberg. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* / Beatriz Sarlo; Tradução Rosa Freire d' Aguiar -- São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELASI, Taiye. *Ghana must go*. Penguin Press, 2013.

SELASI, Taiye. *Adeus, Gana*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

SELASI, Taiye. *Bye-Bye Babar*. 2005. Disponível em: <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em 27 de novembro de 2024.

SELASI, Taiye. *Don't ask where I'm from, ask where I'm local*. 2014. (15m56s). Disponível em: <https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local>. Acesso em 27 de novembro de 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed. — Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* / Neusa Santos Souza; prefácio de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* / Naomi Wolf; tradução Waldéa Barcellos. — 15ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.