

Quão difícil é sair da noite colonial...



© Humberto Brito

Esta peça é a figuração de um enclave e a tradução de uma ética de recusa. As geografias estão para lá dos espaços físicos e simbólicos pois tornam-se máquinas de produzir ausências e definir pertenças. O estaleiro francês em solo africano, na peça de Bernard-Marie Koltès, não é um lugar, é uma presença que existe à custa da quase anulação do Outro. Cercado por arame farpado, vigiado por corpos negros que protegem aqueles se protegem do mundo e de si mesmos, o enclave aparece como imagem daquilo que a colonialidade nunca deixou de ser, um dispositivo de separação que se alimenta do que rejeita. Ou um corpo estrangeiro que tem medo de se expor ao contato com o corpo e o espaço que ocupa, uma gramática colonial, geneticamente inscrita na *separabilidade*.

Escrita no final dos anos 70, no rescaldo das independências africanas, a peça mostra a dificuldade de superar o passado. Testemunha um passado colonial que se faz presente. A 2ª Guerra Mundial trouxe para a Europa a barbárie que durante séculos fora exportada para corpos e territórios não brancos, sobretudo negros. As independências políticas não desmantelaram a colonialidade enquanto ordem do mundo. Numa genealogia anticolonial, esta peça ressoa *E os cães se calaram*, de Aimé Césaire, onde a noite colonial funciona como máquina que fabrica uma aceitação da desumanidade e a normalização do terror como práxis; e reencontra Sony Labou Tansi na dissecação do poder como delírio administrativo e farsa brutal e a dominação se transforma em retórica da violência e a vida negra se projeta como excedente descartável. A “cooperação” - essa recusa em deixar morrer o império - reinstala o colono como “cooperante”: ilhado, protegido, mantendo intacta a gramática da separação, concebendo os “outros” como ameaça, mesmo quando esses outros são, paradoxalmente, os que garantem a segurança do enclave de “cooperantes”. Este dispositivo é uma contradição estrutural, uma espécie de psicose da branquitude, em que o colono (depois cooperante) ocupa a África para “a salvar de si mesma”. Séculos depois, a “cooperação” pretende provar que a missão permanece “inacabada” e nessa incompletude, a ordem colonial se perpetua. A colonialidade exige uma rotina de proximidade com o corpo que despreza, o trabalho do sujeito que anula. Ao mesmo tempo, necessita da proteção daquele que declara perigoso. Esta contradição é o motor da perpetuação da ordem colonial. A teoria ajuda-nos a nomear o que a cena dramatiza. Denise Ferreira da Silva identificaria isto como a *cena da sujeição*, um momento em que a diferença é convertida em superioridade, justificativa da violência da desigualdade racial. De facto, a branquitude é mais do que mera identidade, é uma psicose, um delírio de percepção de si que precisa da presença do excluído para justificar seus privilégios. Os brancos do estaleiro falam sem parar: palavras, justificações, promessas. O discurso deles não resolve nada; apenas tenta tapar o vazio que produz e naturaliza a violência como rotina. Pode-se ler esta peça como inscrição dramática da “prece fanoniana”, teorizada por Achille Mbembe, enquanto inadiável imperativo de sair da grande noite colonial. Ela expõe a sobrevivência do enclave como forma tardia da colonialidade e faz do corpo reclamado e da recusa do cerco um gesto de descolonização do poético e do político. Alboury e sua palavra não se deixam capturar, ele não vem negociar. Vem reclamar o corpo do irmão, Nuofia, morto no estaleiro em circunstâncias que ninguém explica. O corpo desapareceu e com ele o direito ao enterro, à despedida, ao luto que reinscreve a morte na continuidade da vida como exige a cosmogonia africana. A recusa do corpo é uma continuidade

histórica da violência do império que, ao impedir o luto, engrena a história, obstrui o vínculo, impedindo que a dor se transforme em memória e em resistência. Normalizar a violência e a dor sem crise ética é a ordem colonial na sua continuidade histórica. A insistência de Alboury em não partir sem o corpo é uma posição política que afirma uma ética da recusa da mercantilização da dignidade humana. Alboury fala pouco e é exatamente por isso que a sua presença desorganiza o edifício da ordem que o enclave cooperante quer impor. A sua palavra não é ornamento nem subterfúgio para preencher o vazio ético; é transmissão e reinscrição ontológica de ser pessoa e ser negro; nela ecoam e se entrelaçam elementos do universo e trajetória histórica, terra, vento, antepassados, tudo o que o estaleiro pretende apagar. Fred Moten lembra-nos que a resistência não é apenas confronto, é fuga, desvio, recusa de jogar o jogo nos termos de quem domina. Alboury não se explica, não argumenta, não pede autorização. Ele está e essa presença é já uma insurreição. O cerco construído para “proteger” os brancos torna-se, de súbito, sua própria prisão.

O mais perturbador na peça é a rotinização da violência. Não há monstros evidentes. Há pessoas comuns a cumprir funções, a tentar sobreviver à noite, ao calor, ao medo. E é isso que torna tudo mais pesado e grave: o racismo não precisa de monstros; precisa de burocratas, de cooperantes, de gente “normal” que cumpre ordens enquanto comenta a chuva e os preços. O colonialismo e as suas rotinas nunca foram exceção, foram a força imposta de uma certa norma. O neocolonialismo é a continuação dessa normalidade por outros meios. A peça nos devolve uma pergunta histórica: como reclamar um corpo que o império nunca reconheceu como humano? Não há catarse no fim, nem redenção, nem justiça. Resta o eco dos guardas nas torres, uma língua que a branquitude não decifra, talvez a única resposta possível ao discurso que fala sem dizer nada. Resta a recusa em ir embora. A insistência em ficar. A certeza de que, mesmo quando tudo parecer esvair-se, o vento continua a soprar e nele persiste a palavra que não se deixa capturar, enquanto hino da dignidade.

Mamadou Ba - 02-03-2026