

A CARTA-PRÓLOGO DE *LUCÍOLA* E OUTROS PRÓLOGOS ENGENHOSOS

Toda literatura gosta de brincar de esconder. Às vezes, esconde-se atrás de uma cortina fina — um prólogo, uma carta, um “manuscrito encontrado” — e, do outro lado, a voz do autor modula-se como ventríloquo, fazendo falar uma máscara. O leitor, deliciado, aceita o pacto do teatro: finge acreditar que a máscara é rosto, e o rosto, acaso, nem exista. Eis o jogo — antigo, elegantíssimo — que José de Alencar refina em *Lucíola* quando põe uma senhora de iniciais G. M. a afirmar: das cartas de Paulo nasceu o romance. O que lemos, portanto, teria uma autora ausente e um autor secreto; Alencar, como bom maestro de bastidores, rege a orquestra sem aparecer no palco.

Esse artifício é menos capricho do que arquitetura. Ele funciona como o vestíbulo de uma casa antiga: um espaço intermediário onde a ficção nos prepara para atravessar o umbral. Gérard Genette chamou esses umbrais de paratextos, mas Alencar os conhece de instinto: a carta de G. M. desloca o foco da responsabilidade narrativa, promete autenticidade (“vieram de cartas”), seduz pela verossimilhança íntima e, sobretudo, instala o leitor no lugar de cúmplice. Se a história é composta a partir de correspondência privada, ela nos chega como confidência; ao mesmo tempo, o romancista protege-se e comenta, de viés, o próprio ato de contar. É máscara e espelho: cobre o rosto, devolve a imagem.

Umberto Eco, doutor em ironias eruditas, transforma esse mesmo gesto num labirinto de espelhos. No prólogo de *O Nome da Rosa*, o narrador simula ter achado — por vias tortuosas, edições imaginárias, citações a eruditos fictícios — um manuscrito de Adso de Melk. O procedimento é barroco: recobre de pedantismo diplomático aquilo que, no fundo, é o mais antigo truque do mundo, o “manuscrit trouvé”. Eco não apenas encena o achado; ele encena as mediações do achado, como se a poeira dos séculos, as notas de rodapé e as remissões bibliográficas fossem parte da tinta. O resultado é uma deliciosa vertigem de autoridade: quem fala? Adso, Eco, um editor apócrifo? Todos e nenhum. O autor vira função — diria Foucault —, um efeito de superfície produzido por papéis, chancela e carimbo.

Jorge Luis Borges, por sua vez, faz desse expediente uma forma de metafísica narrativa. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a ficção começa como filologia: verbetes de uma enciclopédia inexistente fabricam um mundo; em “Pierre Menard, autor do Quixote”, a obra atribuída a outrem, idêntica palavra por palavra, torna-se outra por pura deslocação de assinaturas; em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, o relatório militar traz, dentro, um romance-labirinto. Borges gosta do prólogo que

sangra para dentro da história, do aparato crítico que vira enredo, do falso tratado que usurpa a realidade e a refez como biblioteca. Sua lição é feroz: a autoria é uma posição no xadrez do sentido, e mover a peça muda a partida.

Se olharmos para trás, veremos que o estratagema é tradição de nobre linhagem. Cervantes já se escondeu atrás de Cide Hamete Benengeli, “autor” árabe do *Dom Quixote*; Horace Walpole fez de *O Castelo de Otranto* um “texto traduzido” de um antigo manuscrito italiano; no romantismo, a autenticidade pseudo-documental — cartas, diários, memórias — multiplicou-se como se a verdade precisasse da roupa de arquivo. Em língua portuguesa, a lição alcança um de seus ápices em Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* radicaliza a máscara ao inventar o “defunto-autor”; *Memorial de Aires* e *Esaú e Jacó* trazem esse jogo de editor, caderno, notas — como se o romance precisasse sempre de um chaveiro para abrir suas portas.

Por que tanto zelo em burlar a assinatura? Há, claro, razões de verossimilhança — o gosto de dar à ficção uma pátina de documento. Mas há também um impulso crítico: deslocar o autor é deslocar a autoridade. Barthes, com sua “morte do autor”, proclamou isso como gesto teórico; os romancistas já o praticavam como travessura lúcida. Ao atribuir a G. M. a organização das cartas de Paulo, Alencar comenta a própria cena literária do Segundo Reinado: em vez de um autor-varão a nos instruir, uma senhora distinta nos convida à leitura. A sociedade da época entra, enviesada, no prólogo: gênero, decoro, confiança e escândalo. Em Eco, o excesso de fontes e erudições suspeitas parodia a própria academia; em Borges, o falso aparato bibliográfico lembra que todo catálogo é uma ficção que decidiu mandar no real.

Há, ainda, um componente de prazer. O leitor experimenta a alegria do colecionador de raridades: um códice esquecido, uma carta revelada, um editor ofegante que anuncia “encontrei!”. Somos chamados a participar de uma caça ao tesouro. E, como em toda caça ao tesouro, o mapa é também parte do ouro. O prólogo não é apenas uma antecâmara; é um mecanismo de ritmo. Ele promete ruído de chaves, degraus que descem à cripta, páginas que cheiram a couro. Quando afinal entramos no romance, já carregamos nas mãos a lanterna certa. A carta de G. M. ilumina *Lucíola* com delicada ambiguidade: romance de formação? Confissão? Estudo de costumes? Tudo isso, mas, sobretudo, um jogo de distância — a senhora compõe, Paulo fala, Alencar encena. O leitor arbitra.

Não é casual que esse jogo floresça em eras de suspeita. Quando a crença num autor-Profeta esmorece, a literatura inventa editores, tradutores, copistas, falas emprestadas. É uma ética do limite: ninguém fala do nada; todo discurso vem passado a limpo por outra mão. A ficção, então, confessa sua natureza de palimpsesto. E nós, que a lemos, aprendemos a desconfiar do que chega sem

marcas. Em tempos de “prints” e dossiês, essa lição é curiosamente contemporânea: não há enunciado inocente; sempre há uma moldura, um dispositivo, um palco.

Gosto de pensar que Alencar, Eco e Borges, cada qual a seu modo, propõem um pacto de cortesia com o leitor. Dizem-nos, à maneira galante de um anfitrião: “Vou contar-te uma história, mas permite-me primeiro arrumar a sala, ajeitar as molduras, acender o abajur certo”. O prólogo, a carta, o manuscrito achado são esse modo de arrumar a sala. Não são dispensáveis: são a primeira parte da música. Sem eles, a melodia perderia o tom de confiança, de jogo e de crítica que os grandes romances sabem oferecer.

Talvez, no fim, o maior segredo desse estratagema seja a generosidade. Ao criar um editor fictício, um compilador ou um copista, o autor partilha o ato de autoria; abre espaço para outras vozes, convida o leitor a suspeitar, a completar. *Lucíola* nos pede que escutemos G. M.; *O Nome da Rosa* nos pede que sigamos os fiapos de Adso; Borges nos pede que nos percamos numa bibliografia impossível. Em todos os casos, a literatura recorda que as verdades mais fundas chegam com a humildade dos papéis envelhecidos e das iniciais discretas.

E quando fechamos o livro, que resta? Talvez uma lição antiga, mas sempre nova: quem narra nunca está sozinho. Atrás de toda voz, há um coro de sombras — editores, tradutores, copistas, leitores futuros. É no diálogo silencioso com esse coro que a ficção encontra sua força. Por isso, quando G. M. assina apenas iniciais, quando Eco convoca um monge medieval e Borges inventa enciclopedistas, não é engodo: é cortesia intelectual, é convite para dançarmos juntos no salão da verossimilhança. A máscara, afinal, não esconde: revela a arte do rosto.