

## UMA LEITURA DE "CARTA A GARCIA", DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Mauro Dunder<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo realizará uma leitura do conto "Carta a Garcia", de José Cardoso Pires, publicado na coletânea *Jogos de Azar*, de 1963. O conto, publicado durante a ditadura salazarista em Portugal (1933-1974), apresenta elementos representativos da repressão do regime, bem como emprega estratégias textuais que, em última instância, viabilizam a instauração de um discurso crítico à atuação militar durante o governo de Salazar.

**Palavras-chave:** José Cardoso Pires; salazarismo; Neorrealismo; Jogos de Azar; Literatura Portuguesa

**ABSTRACT:** This article will present a reading of the short story "Carta a Garcia", by José Cardoso Pires, published in Pires' *Jogos de Azar* (1963). The story, published during Salazar's dictatorship in Portugal (1933-1974), brings elements that represent the regime, as well as employs textual strategies which, in the end, make possible the instauration of a critical discourse to the military action during Salazar's government.

**Keywords:** José Cardoso Pires; Salazarism; Neo-Realism; Jogos de Azar; Portuguese Literature

Publicada em 1963, a coletânea de contos *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires, resulta da combinação de outros dois livros de contos, *O Caminheiro e Outros Contos*, seu livro de estreia, e *Histórias de Amor*, publicados respectivamente em 1949 e 1952, na fase inicial da escrita do autor. Dessa forma, é possível afirmar que os contos de *Jogos de Azar* guardam os traços que serão característicos da produção ficcional de Cardoso Pires. Nas palavras de José Castello, as narrativas da coletânea "resumem o ambiente ambíguo, entre o imobilismo e o salto, entre o medo e o deslumbramento, que definiam o Portugal em que cresceu. Trazem, ainda, as marcas do movimento neorrealista, de que Cardoso Pires foi um dos mais complexos representantes" (CASTELLO, 2011, p. 13).

O "imobilismo" e o "medo" de que fala Castello constituem partes de um signo com dupla significação: configuram, na obra de José Cardoso Pires, as razões para o "salto" e o "deslumbramento", funcionando como fator fundamental no desenvolvimento de uma linguagem em que o simbólico seja, a um só tempo, opaco o suficiente para mascarar o que a ditadura não permita dizer e diáfano o bastante para que o leitor possa decifrar a crítica que,

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Núcleo de Estudos Portugueses (UFRN/CNPq).

como escritor neorrealista, o autor pretende desenvolver; e, na esfera da vida cotidiana, são signos de um apenas aparente paradoxo que se instaura entre o discurso oficial do governo de António de Oliveira Salazar (o "salto" e o "deslumbramento") e o que uma leitura mais atenta da realidade pode apontar.

De acordo com Kenneth Maxwell, “[Salazar] com toda a franqueza afirmou que o governo deve “proteger o povo de si mesmo” ”(MAXWELL, 2006, p. 38). Ao configurar o projeto de um país preso em si mesmo, arcaico e isolado do restante da Europa, o ditador teria “protegido” Portugal de encontrar-se com o progresso do século XX. No entanto, a censura presente nos meios de comunicação e a manipulação de informações pela ditadura constrói um cenário mentiroso, no qual o país, por ser ainda o grande império do período das Grandes Navegações, bastava-se e, orgulhosamente, recusava qualquer forma de desenvolvimento:

Arcaico, isolado e puritano, rejeitando a industrialização por considerá-la um arauto de conflitos de classe e problemas trabalhistas, glorificando uma tradição folclórica e camponesa depurada, o Portugal salazarista estava firmemente escorado contra o século XX. (MAXWELL, 2006, p.36)

Nesse sentido, como já se disse, coube à escrita literária a incumbência de problematizar elementos que desconstruíssem a falsa imagem propalada pelo regime salazarista. No caso dos contos de *Jogos de Azar*, particularmente em "Carta a Garcia" (o conto que abre a obra), José Cardoso Pires apresenta ao leitor uma faceta do regime com a qual, possivelmente, um cidadão comum não estava habituado: durante uma viagem de trem, três militares desertores, capturados, estão sendo levados à prisão por outros militares. Dessa conversa, algumas passagens revelam uma fina ironia por parte do narrador, a qual serve como recurso para que a crítica ao regime se faça, sem, no entanto, tornar-se explícita a ponto de ser censurada.

A respeito da relação entre narrativa literária e historiografia, Hayden White, em *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, pondera o seguinte:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do "achado" e da "identificação" ou "descoberta" das "estórias" que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre "história" e "ficção" reside no fato de que o historiador "acha" suas estórias, ao passo que o ficcionista "inventa" as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece

o grau de "invenção" que também desempenha um papel nas operações do historiador [...]. O historiador arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significação ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da estória, de maneira a revelar a coerência formal de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis. (WHITE, 1992, p. 22)

Em que pese a escolha lexical de White, sua reflexão aponta para a falsidade da suposta relação de oposição entre historiografia e literatura. De acordo com White, a narrativa historiográfica, exatamente por ser manifestação discursiva, funciona de modo análogo à narrativa de ficção, constituindo-se como perspectiva parcial a respeito de dados eventos históricos, cujas circunstâncias de ocorrência são organizadas em discurso pelo historiador, em uma "hierarquia de significação". Em outras palavras, assim como a narrativa de ficção, a narrativa historiográfica vai constituir seu sentido a partir das ações de escolha do narrador, o que, em grande medida, aproxima as duas formas de narrativa em vez de distanciá-las.

A partir das palavras de Hayden White, não é descabido dizer, portanto, que a relação inversa é verdadeira: é possível encontrar, na narrativa de ficção, registros de valor historiográfico, que contribuam para a construção de uma visão mais ampla - ou mais detalhada - de determinado evento histórico. Assim, a leitura de uma narrativa ficcional pode funcionar, se não como documento histórico, como perspectiva, relato que, a rigor, pode trazer à tona aspectos os quais a narrativa historiográfica, por opção, descuido ou desconhecimento, relega ao esquecimento. É o caso de "Carta a Garcia".

A narrativa trata do transporte de três soldados desertores, Dois-Sessenta-e-Três, Zabelinha e Espanhol, à prisão. Por se tratar de narrativa que se passa durante o regime salazarista, o crime de deserção ganha uma conotação ainda mais subversiva: são militares que, a partir do momento em que desertam, passam a ser inimigos do regime e, por extensão, de Portugal. Chama atenção, na construção da narrativa, a caracterização do vagão em que são transportados os prisioneiros:

Foi assim, neste quadro, que o Oito-Correio partiu da estação de Pinhal Novo, levando na carruagem da cauda um revisor de terceira, um negociante e três correços sentados no banco fundeiro, conduzidos por uma escolta de seis praças e um Cabo. E todos eles, passageiros e militares, iam envolvidos numa poeira pesada de fumo de tabaco e de luz baciata, e todos gingavam os corpos aos solavancos da carruagem.

(...)

Ao pé da coronha, duas pontas de cigarro espetadas num escarro meio seco, mais além outras, cascas de laranja e de amendoim, pontas e mais pontas. (PIRES, 2011, pp.36-37)

Apesar de, hierarquicamente, estarem divididos entre "correços" e "praças e um Cabo", é preciso lembrar, de alguma maneira, que todos ali fazem parte do universo militar da ditadura salazarista. São dois os principais recursos discursivos dos quais José Cardoso Pires lança mão para o fazer: um deles reside na maneira como os desertores, dirigem-se aos soldados que fazem sua guarda e ao Cabo, autoridade maior naquele vagão de trem. Desse recurso, tratar-se-á mais adiante. O segundo reside na maneira como o vagão é descrito, logo no início da narrativa: iguala a todos o fato de estarem "envolvidos numa poeira pesada de fumo de tabaco e de luz bacieta" e de que "todos gingavam os corpos aos solavancos da carruagem".

De certa forma, a descrição do vagão de trem permite inferir que, sob a "luz bacieta" (uma luz baça, opaca) do regime de Salazar, "passageiros e militares" encontram-se na mesma situação, sem nenhuma forma de luz que brilhe. Tomando por base a metáfora da luz como saída, solução, é possível então concluir que o narrador de "Carta a Garcia" não vê nenhuma possibilidade de transformação do contexto em que se encontram, o que pode ser estendido para a situação em que Portugal vive naquele momento. A poeira que paira sobre todos pesa também sobre todos.

Tal caracterização espacial torna-se ainda mais significativa quando se pensa que, no vagão, estão "passageiros e militares". Na esteira da leitura que se pode fazer e que atrela o ambiente do vagão de trem ao contexto sociopolítico português, é relevante que os militares, representantes do Salazarismo, também estejam iluminados por uma luz opaca, símbolo de falta de perspectiva até mesmo para quem faz parte do regime.

Nota-se, portanto, que, ao construir o espaço no conto, José Cardoso Pires opta por uma espécie de fusão, em que os elementos que descrevem o lugar remetem, direta ou indiretamente, a características relativas a uma determinada época. Em outras palavras, ao descrever o vagão, a narrativa também caracteriza ao leitor como pensam, vivem e agem pessoas de um determinado período - no caso, a ditadura de Salazar. À fusão de elementos em uma composição na qual elementos do espaço estejam em função de apontar para

características e formas de pensar de um determinado período de tempo, como acontece no conto, Mikhail Bakhtin deu o nome de cronotopo (BAKHTIN, 1988, p.211).

No caso de "Carta a Garcia", o procedimento cronotópico tem efeito ideológico, qual seja mostrar ao leitor, por meio da representação literária de um vagão de trem, os bastidores de um regime ditatorial, a face menos conhecida dos procedimentos desse regime. Para os portugueses, o governo de Salazar zelava por um grande império, protegendo-o de inimigos externos, como o comunismo, e reforçando a crença de que Portugal era, de fato, um país escolhido por Deus para viver grandes vitórias. Tal imagem não combina com a de um lugar escuro, poeirento, em que há esgarço, cascas e muitas pontas de cigarro pelo chão.

Ao provocar no leitor o estranhamento pelo escatológico, a narrativa traz à tona um incômodo que se pode relacionar diretamente à imagem dos militares e, por extensão, à do próprio governo. Trata-se, portanto, de um procedimento discursivo por meio do qual o autor pode estabelecer a crítica política, tão cara ao Neorrealismo de que José Cardoso Pires faz parte, que subjaz ao texto do conto.

Reforça o tom de crítica do texto a caracterização dos soldados que escoltam os três desertores. Em oposição à imagem de força e brio, frequentemente associada aos militares pela propaganda do regime, o conto dá a ver a seguinte situação:

(...) Amparavam a cabeça nos braços tensos, mas quando o sono os começava a tomar e os pulsos cediam ao peso do tronco, a coronha das carabinas resvalava pelo pavimento e acertava num dos capacetes de aço espalhados aos pés dos soldados. Então alguém dizia:

"Parece que está vivo, pá." E uma bota negra e enorme arrastava o capacete até ao lugar anterior.

(...) Mas em breve estava como os outros, os músculos ardendo-lhe, a carne pesada, os olhos brilhando de sono e de esforço como duas pontas de baioneta a espreitarem no corpo enrodilhado. (PIRES, 2011, pp. 36-37)

Em um país dominado por um regime ditatorial, a imagem do militar letárgico e cheio de sono ridiculariza sua principal força de sustentação, inclusive literalmente: escorando-se no cano de uma carabina, o soldado luta para manter-se acordado, sem, no entanto, lograr êxito. Da mesma forma, o regime de Salazar escora-se nos canos das baionetas e carabinas de seus soldados, inerte às transformações por que passa o mundo, dormindo para a realidade e vivendo em função de um sonho, de um delírio, de acordo com o qual o país seria, ainda, a

imagem do Quinto Império, sonhada por D. Manuel e reavivada por Padre António Vieira e Fernando Pessoa, entre outros.

O outro recurso utilizado pelo narrador para colocar em xeque a hierarquia do regime é a relação que se estabelece entre os soldados e os três desertores. Em vários momentos do conto, os presos dirigem-se aos "praças" de maneira irônica e desafiadora, desconsiderando por completo sua posição de prisioneiros a serem transportados à prisão:

(...) A dada altura, lembrou-se de perguntar:  
"E o vinho?"  
"Tens tempo", acalmou o correço da direita. "Compra-se agora na próxima paragem."  
"Não, na próxima paragem não podem vocês comprá-lo. É um apeadeiro, não dá tempo para demoras."  
"Não dá tempo? Quem disse a você que não dá tempo?"  
O Cabo encolheu os ombros  
(...)  
"Mas para que diabo quer você o vinho?"  
"Para que é que eu quero? Essa é boa, nosso Cabo. Então você acha que a gente come isto com mijo? Veja lá se acha, que é só emborcar o capacete."  
(...)  
"Bom", disse o outro por fim, "E se eu autorizasse, onde é que vocês o traziam?"  
"O quê? O mijo, nosso Cabo?"  
Estalaram gargalhadas. Zabelinha torceu-se todo a rir, a rir até as goelas se lhe embaraçarem e o sangue lhe arder na cara. "Ih, ih", fazia ele. "Ih, ih..." (PIRES, 2011, pp.37-40).

Fica patente, nas falas de Dois-Sessenta-e-Três e na reação de Zabelinha, que não há nenhuma espécie de respeito à pretensa superioridade do Cabo que os conduz à prisão. Ainda que na condição de prisioneiro, Dois-Sessenta-e-Três lança mão de um discurso jocoso, o qual coloca em xeque a posição do Cabo e, por extensão, da própria hierarquia militar. Não por acaso, o desertor que se dirige ao Cabo é conhecido pelo número, provável referência a sua identificação como militar. Falando de dentro da corporação, sendo um deles, ainda que desertor (se não ainda mais por isso), Dois-Sessenta-e-Três assume um lugar de fala privilegiado: conhece os meandros do ambiente militar sem, no entanto, submeter-se a ele. Sua manifestação pode ser lida como um desafio à hierarquia do Exército, mas também, metonimicamente, como desafio à própria filosofia do regime de Salazar.

Nesse sentido, ganha dimensão mais ampla a utilização do substantivo "mijo", o qual, por si só, remete ao universo do discurso escatológico. Em alguma medida, não é descabido relacionar o discurso escatológico e o universo masculino - o senso comum enxerga como "coisa de homens" o uso dessa escolha lexical, com palavrões e palavras de baixo calão. No entanto, no contexto de "Carta a Garcia", não se trata apenas do mero uso de palavras entre homens, senão entre militares entre os quais haveria um acordo de hierarquia não respeitado. Trata-se, assim, de um desafio à ordem estabelecida, como se Dois-Sessenta-e-Três, a rigor, urinasse sobre essa ordem, sobre essa hierarquia e, mais uma vez, metonimicamente, sobre o regime.

Uma das consequências, para o texto, dessa quebra de hierarquia está na constatação, por parte dos desertores presos, de que, afinal, estão todos ali na mesma condição, a de prisioneiros de uma condição estabelecida por um regime de vigilância e censura, que lança mão de mecanismos de pressão psicológica, a fim de garantir a obediência a uma filosofia que paira sobre todos, sem distinção. Entretanto, é apenas a partir do momento em que não há mais a fronteira entre os militares que prendem e os que vão presos que essa constatação se torna possível, não apenas dentro da economia da narrativa, mas também dentro da lógica que rege as relações pessoais. É com a proximidade que a crítica pode ser feita:

"Ouça lá, você há bocado não disse que só tinha medo que a ronda passasse? Então como é isso? A ronda pode passar com o comboio em andamento?"  
"É muito capaz disso, que é que vossemecê pensa?"  
"Com o comboio a andar? E como é que eles entram, nosso Cabo?"  
"Lá como entram não sei. Só sei que são capazes de tudo (...)"  
(...)  
"Não entendo", disse Dois-Sessenta-e-Três. "Se vocês têm assim tanto medo à ronda, é porque no fim de contas vão tão presos como nós." (PIRES, 2011, pp. 50-51)

Nota-se no trecho acima que o medo, o qual poderia ser vinculado, em um primeiro momento, aos desertores presos, aparece mais nitidamente nas declarações do Cabo, cuja narrativa dá conta de uma fiscalização severa, cujo mecanismo de atuação tem como base a surpresa. É possível inferir, a partir das palavras do Cabo, que os mecanismos de vigilância do regime de Salazar não têm limites para a sua atuação, sendo "capazes de tudo", inclusive de entrar em um trem em movimento.

Tal situação, exatamente por seu caráter fantasioso, faz que as declarações do Cabo possam ser lidas como signo de um medo instalado para ser constante, independente de circunstâncias ou de qualquer noção de lógica. Se é quase impossível entrar em um trem em movimento, não parece ser o caso, na visão do Cabo, para aqueles cujo trabalho é o de vigiar, de punir detratores, de manter a qualquer custo a ordem e a moralidade vigentes.

Por extensão, pode-se inferir que, para o governo de Salazar, não há limites: tudo que se tiver de fazer para garantir a manutenção do regime será feito. Ampliando ainda mais essa interpretação, associando-a ao que se conhece da história do regime salazarista, a falta de limites não se prende apenas às questões físicas. O salazarismo não conheceu limites morais, éticos e humanitários para impor à população portuguesa um modo de pensar que, durante décadas, sustentará o próprio regime, com base na censura dos pensamentos divergentes, na manipulação política de fatos e eventos e na distorção de verdades históricas. É na esteira desse pensamento que, por fim, Dois-Sessenta-e-Três sentencia ao Cabo: "vão tão presos como nós".

Presos, também, estão todos os portugueses, a um governo cujo projeto de poder tem como esteio central o resgate e a manutenção da imagem de um império ultramarino, o mesmo do século XVI. Com o apoio da Igreja Católica, o regime de Salazar não teve dificuldades para manter, em um país com uma estrutura socioeconômica arcaica e estagnada, os valores do reino colonial que um dia fora Portugal (SECCO, 2004, p.56). Dessa forma, a imagem criada pela situação dos presos (mais até os soldados e o Cabo do que os desertores) pode ser lida como representação crítica da situação de anestesia e apatia induzidas em que se encontra toda a sociedade portuguesa.

Nesse sentido, a postura desafiadora dos desertores pode ser vista como signo de resistência, de enfrentamento do sistema. Tal leitura torna ainda mais significativo o fato da deserção: são soldados que veem, internamente, como funcionam as engrenagens do regime e dele decidem se afastar. Ainda que o discurso dos desertores não seja ideologicamente marcado de maneira explícita, os episódios em que eles satirizam ou questionam os militares responsáveis por sua escolta podem ser lidos como posicionamento político diante daqueles que representam o exercício de poder do salazarismo. Por isso, quando Dois-Sessenta-e-Três



sentencia que "vão tão presos como nós", vem à tona a opressão sofrida dentro do sistema militar e que, por questões estratégicas, nunca é revelada à população.

Resistir é preciso, afinal. Se o sistema militar oprime, ameaça e prende aqueles que se lhe opõem, torna-se ainda mais necessária a resistência a qualquer forma de tortura:

"E tu achas que isto fica arrumado assim?", perguntou o Espanhol.  
"O que está feito, está feito", respondeu Dois-Sessenta-e-Três. "Agora é aguentar e cara alegre."  
"Mas aguentar o quê?", tornou o outro; e desinteressou-se, encolheu os bigodes entre as abas do capote.  
E Zabelinha, de dentes apertados:  
"Sim, aguentar o quê?"  
Dois-Sessenta-e-Três teve um gesto gajão:  
"Psiu. Cale a boca, que a conversa não é com você. Aguentar, Espanhol, é só isso e mais nada. Aguentar... Fui claro?"  
"Mas aguentar o quê?"  
"O que eles quiserem, é boa." E Dois-Sessenta-e-Três soltou uma gargalhada falsa. "Olha, aguentar a Carta a Garcia. A tal carta que o Careca da Primeira anda sempre a citar aos recrutas."  
(...)  
"Daí", tornou Dois-Sessenta-e-Três, "a carta diz sempre o mesmo: aguentar o que a tropa quiser, fechar os olhos e andar para a frente. Falei certo, nosso Cabo?" (PIRES, 2011, pp.46-47)

Nesse momento, o leitor depara-se com a primeira - e única - menção à carta que dá nome ao conto. A "Carta a Garcia" é uma narrativa a respeito do comportamento esperado dentro do sistema militar: "aguentar o que a tropa quiser, fechar os olhos e andar para a frente". Em um primeiro momento, é possível ler essa declaração como prenúncio de que algo difícil de suportar deve acontecer, e que a melhor saída é aguentar calado, de olhos fechados, e tentar levar adiante a vida, não importa o que aconteça. Nesse sentido, o poder do regime mostra, mais uma vez, sua força, ao impor forma de punição que seja fruto do desejo de outros militares; afinal, é a tropa quem decide o que vai querer, e o que ela quiser será feito. Na esteira desse pensamento, as imagens seguintes, "fechar os olhos e andar para a frente", dão a entender que não há resistência possível a não ser a completa submissão aos desmandos e caprichos do salazarismo.

No entanto, outra leitura pode-se depreender dessa imagem. As palavras de Dois-Sessenta-e-Três vêm acompanhadas de todo o discurso anterior da personagem, a qual não

demonstra medo em nenhum momento. Ao contrário, todas as enunciações anteriores de Dois-Sessenta-e-Três trazem uma conotação de desafio, de enfrentamento das normas hierárquicas do sistema militar. Assim, não é descabido compreender a ideia de ir adiante como manifestação da resiliência daquele que, ao longo de todo o conto, não se curva diante da autoridade militar e, por extensão, do regime de Salazar.

Nesse sentido, uma pista do que possa ser "o que a tropa quiser" aparece no seguinte diálogo entre o Cabo, Dois-Sessenta-e-Três e Zabelinha:

"Sempre é verdade, nosso Cabo, que há lá a tal casa redonda? Ouvi dizer que no inverno chega a ter dois palmos de água no chão... É verdade isso, nosso Cabo?"

"Barril", murmurou da outra ponta Zabelinha.

E Dois-Sessenta-e-Três:

"Barril? O quê, também lá têm barril de água como em Elvas?"

"Barril de água?", perguntou o Cabo.

Um soldado da escolta fez que não com a cabeça.

"Barril de água só em Elvas."

(...)

"Casa redonda, sim. Quem já lá esteve diz que a salvação dum homem é um pilar que há ao meio. Parece que a melhor maneira é despir as calças e dormir amarrado a esse pilar, caso contrário, já sabe: se acorda com os pés na água, os ossos emperram e os pés incham de tal maneira que arrebentam as botas." (PIRES, 2011, p.58)

A menção seca e murmurada de Zabelinha a um barril denota, em alguma medida, que a lembrança desse dispositivo traz consigo marcas que tornam difícil até mesmo verbalizar seu nome. Isso sugere que o barril de água, marca da estada no quartel de Elvas, tenha sido usado como instrumento de uma tortura pela qual Zabelinha já tenha passado. O que robustece essa leitura da cena é a pergunta, em tom indignado, de Dois-Sessenta-e-Três, reforçada pela aquiescência do soldado a uma pergunta simples do Cabo. Tal conjunto de fatores constrói um contexto em que a existência do instrumento de tortura é confirmada, bem como sua utilização em dependências do Exército, como o quartel de Elvas.

No entanto, chama atenção a maneira quase descontraída com que se pergunta da "casa redonda". Dois-Sessenta-e-Três dá a entender que a existência da tal casa é conhecida à boca pequena, bem como o fato de que, no inverno, a casa chega a ter "dois palmos de água no chão". Esse cenário, o qual configura condições desumanas de sobrevivência, sugere, mais

uma vez, que se trate de um local de tortura de presos políticos do regime de Salazar, o que se confirma, adiante, com a descrição feita pelo Cabo sobre qual a melhor maneira de sobreviver à casa.

A maneira descontraída como Dois-Sessenta-e-Três pergunta sobre a casa e o fato de o Cabo dar instruções sobre como sobreviver à tortura na casa redonda podem ser lidos como uma espécie de acordo tácito entre dois militares, um tipo de "código de conduta" que se espera haver entre dois iguais, mesmo que, aparentemente, estejam de lados opostos da situação. À luz da cena, já mencionada, em que o desertor faz ver ao Cabo e aos soldados de escolta que, a rigor, são todos ali presos do regime, a cumplicidade que se constrói na passagem em que se fala da casa redonda aponta para uma espécie de rede de sobrevivência à ditadura: é preciso criar mecanismos, dentro e fora das estruturas, para sobreviver aos desmandos de um regime que prende e tortura inimigos, em nome de um obsoleto projeto de império, carcomido por dentro e por fora.

A própria imagem da casa redonda pode ser entendida como representação do estado em que se encontra Portugal nas mãos do regime de Salazar. A ideia de uma casa por cujas paredes escorre água que se acumula no chão até quase dois palmos de altura afigura-se sombria, ao mesmo tempo em que sugere uma estrutura que está "fazendo água", como se diz popularmente. Nesse sentido, portanto, não é descabido dizer que, assim como a casa redonda, o país está esculpindo a própria destruição, minando água e, assim, corroendo suas estruturas de maneira sombria.

Tal leitura apenas se reforça quando se tem em conta o fato de que todo o conto se passa entre militares, que constituem o pilar mais importantes dos que sustentaram o regime de Salazar. É por dentro da corporação que o olhar se instaura para diagnosticar o mal que a ditadura salazarista faz ao país - até porque, aos olhos da população em geral, o governo de Salazar trabalha para manter o "grande império" português, delírio que, desde o século XV, assombra o imaginário nacional lusitano.

Dessa forma, José Cardoso Pires traz à baila os meandros de um regime que, já àquela altura, dá sinais de esfacelamento por dentro, o que aconteceria, de fato, alguns anos depois, nos tempos em que o livro é publicado como coletânea em volume único. Por meio de um requintado jogo de imagens e de ironia, o autor de *Jogos de Azar* prenuncia - ou deseja - o

final de um regime perverso, que não poupou nem mesmo sua estrutura interna. De certa forma, o governo de António de Oliveira Salazar carregou, sem saber, sua própria "Carta a Garcia".

### Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo, UNESP/ Hucitec, 1988.

CASTELLO, José. "O caçador do banal". In PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, José Cardoso. "Carta a Garcia". In *Jogos de Azar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.