

A ANACRÔNICA PERDA DA ALMA DE NETTO: uma análise do romance e do filme *Netto perde sua alma*

Adriana Dreher Werner
Professora da rede particular de Ensino de Santa Cruz do Sul e mestranda em Teoria da Literatura

As histórias e os fatos sucedem-se conforme o transcorrer do tempo. Sem entrar em questões filosóficas, é o tempo que, a princípio, ordena a existência – pelo menos para os indivíduos que não estejam privados de suas consciências. Uma prova de que não podemos negar o tempo é o uso de advérbios e adjuntos adverbiais denotativos de tempo, como: ontem, antes de, amanhã, na semana passada... que acompanham desde os relatos diários mais simples até os romances mais complexos.

No que tange ao texto literário, nem sempre encontramos uma estrutura linear, com início, meio e fim, assim como o começo de uma narrativa pode não ser exatamente o início da história ou, nem mesmo acompanhar a cronologia das ações e dos acontecimentos. Embora toda a história ou o desenrolar dos fatos seja, inevitavelmente, linear, a narrativa desses mesmos fatos pode ser feita de maneira a quebrar a linearidade. Da mesma forma que a mente humana existe a possibilidade de saltos temporais. No texto literário, os jogos com o tempo não só refletem um pouco da complexidade do próprio homem como também constituem uma estratégia narrativa.

O ato de narrar, especialmente na narrativa literária, nunca será simultâneo, partindo do princípio de que a linguagem jamais abarcará ou conseguirá transmitir “em tempo real” tudo o que ocorre ou é pensado. Se no universo diegético, assim como na mente humana, há simultaneidade, no texto essa mesma simultaneidade é impossibilitada pela linguagem.

Tentativas de aproximar a linguagem da simultaneidade dos fatos talvez sejam mais viáveis na narrativa fílmica; porém, as imagens ou cenas que porventura sejam transmitidas ao mesmo tempo para o espectador (simulando diferentes eventos concomitantes) através de uma espécie de divisão da tela em quadros, necessariamente, passam por um processo individual. Também o espectador não consegue assimilar ou assistir a tudo o que se passa na tela de um filme ao mesmo tempo, seu olhar seguirá uma linha própria, uma escolha particular e, posteriormente, ainda que em um intervalo de segundos, fará a construção mental do todo.

Assim, tanto na narrativa literária como no cinema, ou narrativa fílmica, podemos observar que o trabalho com o tempo e a forma de organizar e dispor os fatos constituem uma escolha do narrador ou do diretor/roteirista. A propósito dos jogos temporais, da mescla entre presente, passado e futuro e das estratégias para lidar com o tempo, especialmente o tempo da narrativa, transformando-o também em marca estilística, o teórico francês Gerard Genette¹ faz uma análise bastante detalhada do assunto, ao tomar como base o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Intitulado como *Discurso da narrativa*, seu estudo serve, aqui, de base para uma comparação entre as estratégias narrativas utilizadas no romance de Tabajara Ruas, *Netto perde sua alma*, e no filme homônimo, de cuja direção o próprio autor participou. O resultado final é, em suma, o mesmo, uma vez que o nosso conhecimento acerca dos fatos é mediado pela narração e a adaptação cinematográfica do romance é bastante fiel ao texto original. Assim, a história reconstituída ao final é a mesma, havendo algumas diferenças no discurso ou na forma pela qual leitor e espectador têm acesso às peripécias do General Netto.

A princípio, o romance de Tabajara Ruas é retrospectivo, iniciando pelo final da história e voltando no tempo para recuperar os fatos mais marcantes da vida do herói de guerra Antônio de Souza Netto. Essa reconstituição, no entanto, não é feita de acordo com a organização usual que acompanha a seqüência cronológica dos fatos. Há intervalos de tempo omitidos, saltos de um passado recente a um passado mais distante e, inclusive, avanços em direção ao futuro dentro do próprio passado. Por toda essa movimentação temporal, podemos classificar o romance como sendo anacrônico, o que, segundo Genette, é característico das narrativas que apresentam diferenças entre a ordem temporal da narrativa e a ordem temporal da história em si. Não há sincronia entre a ordem dos acontecimentos e a ordem da narrativa.

No romance *Netto perde sua alma*, a narrativa inicia pelo final, como um prólogo antecipado. Assim, observamos um começo *in medias res*, ou melhor, como o próprio Genette ousou dizer, *in ultimas res*, o que, aliás, explica o caráter retrospectivo da narrativa.

¹ GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

Isso, porém, não faz do romance uma exceção, uma vez que a *anacronia* era recurso usual já no período clássico, com o gênero épico, precursor do romance:

Sabe-se que esse início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num dos *topoi* formais do gênero épico, e, também, o quanto o estilo de narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao seu longínquo antepassado, e isto até mesmo em pleno século XIX “realista”.²

Outra analogia pode ser feita entre o romance de Tabajara Ruas e o padrão clássico da narrativa anacrônica: a subversão da ordem temporal avisada. Segundo Genette, na narrativa clássica “o discurso narrativo nunca inverte a ordem dos acontecimentos sem o dizer”³. Na história de Netto, as mudanças temporais também são previamente avisadas ao leitor, incluindo ano, mês, dia e período do dia. Como, além do tempo, há mudanças de cenário, o local de cada núcleo narrativo é igualmente apresentado no início dos capítulos, tudo em página separada e centralizado, chamando a atenção do leitor, como podemos verificar no seguinte exemplo retirado do romance:

Hospital Militar de Corrientes, República Argentina, 1º de julho de 1866.

Segundo ano da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai.

Madrugada.⁴

Esse recurso de subverter a ordem temporal é facilitado, e talvez mais verossímil, através da opção por um narrador que se encontra fora da trama e tem pleno conhecimento dos fatos, espécie que Todorov classificou como narrador maior que a personagem e que usualmente é denominado de narrador onisciente. Embora às vezes se revista ou quase se confunda com a voz do protagonista, Antônio de Souza Netto, esse narrador externo seleciona o que e quando narrar, demonstrando uma espécie de ausência de focalização ou focalização zero, conforme sugere Genette.

O narrador tem a missão de retomar em torno de trinta anos da vida do herói, o que faz, como já antecipamos, de forma anacrônica, ele seleciona passagens significativas, especialmente da lida militar do General Netto, sem fazer repetições de fatos. Assim, de maneira geral, a narrativa caracteriza-se por ser *singulativa*: conta-se uma vez o que aconteceu uma vez. Há, porém, uma espécie de repetição que ocorre quando a narrativa situa-se no ano do desfecho da trajetória do herói. Como há *anacronias*, no momento em

² *Ibid*, p. 34.

³ GENETTE, p. 34.

⁴ RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995. p. 11. A disposição da mancha na folha é, originalmente, um pouco diferente; a fonte, por sua vez, está em itálico.

que se retorna ao ano e ao ambiente do desfecho, percebe-se uma narrativa que inicia de forma repetitiva, o que para Genette significa contar “n” vezes o que só ocorreu uma vez.

Na ocasião, em 1866, em que Netto encontra-se internado no hospital de Corrientes, Argentina, a descrição do quarto, o movimento dos mosquiteiros sobre as camas dos pacientes e outros detalhes são reiterados, com pequenas alterações, por três vezes, como podemos acompanhar nos fragmentos a seguir:

Havia uma porta batendo em algum lugar. Havia um reflexo de água brilhando no teto do quarto. Havia três camas no quarto, com enormes mosquiteiros pendurados no teto, como três fantasmas de noivas flutuando no ar. Pareciam flutuar porque a janela estava entreaberta e entrava uma brisa que agitava brandamente os mosquiteiros.⁵

Há uma porta batendo em algum lugar. A cama da direita está vazia. A cama da esquerda tem o corpo enorme do major Ramírez, respirando pesadamente, fazendo gestos confusos. Há um reflexo de água brilhando no teto do quarto. Quando o trouxeram para o hospital, Netto viu o pequeno jardim com a fonte. Deve ser o reflexo do tanque onde está a fonte, um ser híbrido de peixe e homem com um arpão, cuspidando um jato de água. Mas o mais provável é que sejam reflexos das poças de água. Choveu toda a noite, monotonamente, uma chuva parelha e adormecedora, varada pela brisa que agitava os mosquiteiros e fazia essa porta bater em algum lugar.⁶

Há uma porta batendo em algum lugar. Há um reflexo de água brilhando no teto do quarto. O reflexo é uma ameaça. É um jaguar de olhos amarelados.

Bobagem. A febre não o deixa mais distinguir a diferença entre o real e o irreal. Há um ruído de chuva, pardo, parelho, onipresente.⁷

Netto ficou olhando a umidade no forro, os reflexos da água. O sargento ficou olhando as mãos. Três fantasmas de noiva flutuavam no ar.⁸

Embora a idéia central seja a mesma, as diferenças entre os fragmentos retirados do romance mostram um grau crescente de conhecimento, não só do narrador como também do herói. A primeira vez que essa descrição do ambiente aparece, ou, como define Genette, essa espécie de pausa narrativa aparece (a pausa pode ser entendida como uma suspensão do tempo pelo narrador, dotada de caráter mais descritivo), o próprio tempo verbal escolhido, pretérito imperfeito do indicativo, parece transmitir certa imprecisão ou um distanciamento maior dos fatos narrados. Da mesma forma, o reflexo da água no teto ainda não é explicado.

Já nas repetições dessa pausa, o que se pode comprovar pelos demais fragmentos, percebe-se não só uma mudança de tempo verbal, presentificando a descrição, como possíveis explicações para as percepções do herói, até culminar, no trecho que aparece na

⁵ *Ibid.* p. 13.

⁶ *Ibid.* p. 17.

⁷ *Ibid.* p. 145.

⁸ *Ibid.* p. 149.

página 145, e que principia o último capítulo, com a revelação de uma febre que poderia ser a geradora das confusões ou diferenças percebidas pelo herói. Vemos aqui como o narrador está quase diluído, na visão da personagem.

De maneira análoga ao livro, a adaptação cinematográfica da obra faz o uso de uma estratégia semelhante a uma pausa descritiva, sem palavras, mas com uma gradativa aproximação da câmera toda a vez que o núcleo da trama centraliza-se no hospital de Corrientes. Assim, na primeira cena do filme, e nos retornos a esse mesmo quadro inicial, o espectador é guiado pela câmera que passeia com vagar pelo pátio interno, parte da fachada e corredores, ressaltando um certo abandono das instalações até chegar ao quarto onde estão o general Netto, o capitão de Los Santos e o major Ramírez.

Sabemos que a disposição das cenas, os diálogos e mesmo a transformação de trechos narrados em cenas é comum em adaptações fílmicas, uma vez que a relação a ser estabelecida com o espectador sempre será diferente daquela a ser estabelecida com o leitor, o qual seguirá o seu próprio ritmo de leitura ou até retornará às páginas anteriores sempre que julgar necessário. Ressalvada essa diferença de caráter mais geral entre livros e filmes, cabe acrescentar que a estrutura e a ordem do *corpus* em questão apresentam algumas discordâncias, embora nos dois casos haja, de maneira geral, a predominância ampla de *analepses*, ou seja, do retorno no tempo, mostrando o que ocorreu antes do fio da história.

Enquanto, no romance, contamos com seis capítulos, intitulados, respectivamente, como: *Corrientes*, *Reunião no morro da Fortaleza*, *Dorsal das Encantadas*, *Último verão no Continente*, *Piedra Sola e Corrientes*; no filme acompanhamos seis atos, identificados também por títulos, na seguinte ordem: *O capitão de Los Santos*, *O Sargento Caldeira*, *A República*, *As Encantadas*, *Senhorita Maria* e *O Sargento Caldeira*. No romance de Tabajara Ruas há também, no que tange à divisão das partes, uma peculiaridade: o início da narrativa é, na verdade, o final da história, o “prólogo antecipado” a que nos referimos no início deste trabalho: Volta-se para o general brasileiro com o coração oprimido. É com alívio que vê a serenidade de sua expressão. Coloca o espelho sob suas narinas. O general Netto também não respira mais.⁹

⁹ *Ibid.* p. 10.

Esse prólogo antecipado também poderia ser entendido como uma *prolepse*, o que, segundo Genette, marcaria uma certa impaciência do narrador que começa a adiantar fatos posteriores no curso normal da história. Netto, então, está morto, assim como seu último companheiro de quarto e sua história passa a ser contada a partir de sua internação no hospital argentino e vai retrocedendo até atingir um alcance máximo de trinta anos. Já no filme, tudo começa no hospital e não há a clara antecipação do final.

A morte dos pacientes é evidenciada pela enfermeira Zubiaurre, na manhã do dia 1º de julho de 1866. Em seguida, ocorre a primeira *analepse*, de alcance mais breve: retorna-se à madrugada do mesmo dia quando, febril e meio delirante (delírio que só será percebido mais ao final da obra), Netto vê a cama vazia de um dos companheiros de quarto, o capitão de Los Santos. O narrador então informa que cinco dias antes o mesmo capitão teve suas pernas amputadas pelo cirurgião francês “carniceiro”, o tenente-coronel Fointainebleux. A amputação, no entanto, não é narrada, evidenciando uma elipse, um tempo pulado. A propósito, no filme não há a elipse, pois a cirurgia é mostrada com ênfase, uma estratégia para acentuar o caráter (ou a falta dele!) do cirurgião e causar, sem dúvida, um certo impacto, tão comum nos filmes de ação.

O capitão de Los Santos já não está mais no quarto e o ferimento do outro doente, conseqüência da batalha de Tuyuty, faz com que o general Netto lembre do seu próprio ferimento, na mesma batalha e dos agravamentos da malária adquirida em batalhas, principalmente a febre, que o faz ter um pesadelo e possíveis delírios. Em seguida a narrativa retorna ao dia anterior à batalha, às margens da lagoa Tuyuty e retoma partes do diálogo entre Netto e o comandante-em-chefe Osório acerca da participação das frentes brasileiras na Guerra do Paraguai. O núcleo da narrativa volta-se novamente ao hospital e Netto possivelmente tenha adormecido de novo e esteja então sonhando ou delirando em razão da febre. Essa dúvida é transmitida pela relativa indefinição do narrador: “É possível que tenha adormecido, porque abriu os olhos quando ouviu a porta bater em algum lugar e deparou com o sargento Caldeira debruçado sobre ele. Por algum efeito da luz ou da febre, o sargento Caldeira pareceu-lhe transparente.”¹⁰

Como se pôde ver na citação anterior, retirada do começo da última parte do capítulo I, o possível delírio de ver o sargento Caldeira, um companheiro de guerra, abrirá

¹⁰ *Ibid.* p. 35.

um diálogo sobre as guerras, a diferença da Guerra do Paraguai para a Revolução Farrroupilha, as mortes e até sobre uma carta do conselheiro Domingos de Almeida tratando, entre outros assuntos, de uma correspondência do capitão Giusepe Garibaldi. As partes referentes às palavras de Garibaldi são lidas por Caldeira, o que fará a ponte para a próxima *analepse*: um retorno de 26 anos. Essa *analepse* seria, seguindo o modelo e a definição de Genette, do tipo parcial, uma vez que não são revisitados todos os anos até chegar ao núcleo central da narração, no hospital, em 1866.

Os trechos da carta tratavam da Revolução de 35 e dos elogios de Garibaldi ao exército rio-grandense e ao povo em si, incluindo as “belíssimas patrícias”, o capítulo seguinte aborda justamente a despedida de Garibaldi, à margem esquerda do rio Guaíba, em 8 de abril de 1840. Após esse fato, Netto e o coronel Teixeira seguem a pé até uma estância onde, após muitas explicações, conseguem dois cavalos para seguir caminho. Um jovem escravo da estância, chamado Milonga, segue-os e acaba livrando-os de índios charruas, em uma luta de boleadeiras, lanças e rifles que dura quarenta segundos, narrados detalhadamente, quase que segundo a segundo, tomando uma extensão de duas páginas e meia. Do quociente entre o período de tempo da história e o número de páginas utilizado para narrá-lo é fácil constatar a lentidão dessa parte da narrativa, especialmente se compararmos o referido episódio com o restante da obra que, em enxutas 156 páginas, perpassa por volta de trinta anos da vida do herói.

A mesma atenção dedicada, na obra, ao embate com os charruas é percebida no filme, com algumas alterações. Enquanto no romance o cenário é um capão no meio do campo, no filme há um riacho ou lago onde Netto e Teixeira vão banhar-se; nessas águas surge uma espécie de monge, em uma armadilha. A batalha travada entre os opositores, porém, é bastante fiel à original.

Entre o término do embate e a chegada ao acampamento, com Milonga como voluntário e ansioso por tomar parte na brigada dos lanceiros – o Corpo de Lanceiros – formado por negros engajados na luta pela República e pela Abolição, há uma nova elipse, nas duas formas analisadas. No acampamento, Netto deve decidir se irá ao encontro do general Bento Gonçalves, correndo o risco de topar com as forças imperiais. No romance, o próximo capítulo situa-se, sem encadeamento anterior, quatro anos antes, uma *analepse* dentro da outra *analepse*. Já no filme, antes de retroceder mais quatro anos, há um retorno

ao núcleo do hospital e ao diálogo entre Netto e Caldeira, só então a narrativa dá o novo salto retrospectivo.

O novo núcleo narrativo situa-se agora em 1836, no “primeiro ano da rebelião rio-grandense contra o Império do Brasil”.¹¹ Netto e seus companheiros, [e até pressionado por eles], decide fundar a República Rio-Grandense. Enquanto no livro esse capítulo é bastante breve, na adaptação para o cinema há a adição de uma carta e de imagens de sua esposa, Maria Escayola.

Considerando essa *analepse* em relação à narrativa de base – Netto ferido no hospital – poderíamos dizer que o capítulo (e o ato, no filme) seguinte seria considerado uma *prolepse* analéptica, ou seja, a narrativa salta nove anos para frente, chegando a março de 1845, o último ano da Revolução Farroupilha, mas ainda está situado no passado da história. É possível atribuir a essa parte do filme muita semelhança com o romance. Os conflitos do general Netto, a decepção com a fraqueza do exército gaúcho em relação às forças do Império, a revolta dos negros desertores que deixaram o Corpo de Lanceiros a fim de não voltarem à escravidão e a tentativa de assassinato de Netto por Milonga estão presentes nas duas formas analisadas de *Netto perde sua alma*.

O capítulo seguinte, *Piedra Sola*, e seu equivalente no filme, *Senhorita Maria*, representam novamente uma *prolepse* dentro da *analepse*, uma vez que o narrador seleciona os anos e escolhe relatar o foco central ocorrido dezesseis anos mais tarde, no Uruguai, país no qual Netto tinha uma estância, criação de cavalos e que lhe serviu de refúgio para as decepções de guerra. Mais uma vez essa *prolepse* é interrompida por uma elipse temporal, o que a torna, assim como as anteriores, uma *prolepse* parcial, pois não se prolonga até o tempo da história, no caso, até a hospitalização do general em Corrientes. Se no romance de Tabajara Ruas as *prolepses* são todas de amplitude parcial, o mesmo ocorre, segundo Genette, com as *prolepses* de *Em busca do tempo perdido*, conforme pode-se acompanhar no fragmento a seguir: “Não chego a encontrar exemplos disso e parece que, de facto, todas as *prolepses* são do tipo *parcial*, muitas vezes interrompidas de forma tão franca como aquela por que foram abertas”.¹²

¹¹ *Ibid.* p. 73.

¹² GENETTE, p. 76.

É justamente nessa *prolepse* de mais longo alcance que o leitor e o espectador conhecem a esposa do general, embora os poucos anos do casamento não sejam revelados (nova elipse), apenas há o encontro, as confissões, as trocas de impressões e a declaração recíproca do amor. Nesse ponto existe uma discordância entre o romance e o filme: enquanto naquele tem no final do capítulo, neste houve o acréscimo de uma cena dramática em que Maria toma conhecimento da situação de Netto e se desespera. Novamente uma estratégia propícia para aproveitar o poder apelativo do cinema com todo o som, a imagem e a força interpretativa.

O último salto temporal se dá no início do capítulo final, fielmente adaptado no filme. A narrativa volta ao seu curso normal, mas, em relação ao capítulo anterior, representa nova *prolepse*:

Cinco anos depois: Hospital
Militar de Corrientes
República Argentina,
1º de julho de 1866.

Segundo ano da guerra
Entre a Tríplice Aliança
E o Paraguai.

Madrugada.¹³

Seguindo o curso da história, sem as suas *analepses* e *prolepses*, temos o general, febril e dormente, a conversar com Caldeira, um possível fantasma ou apenas fruto de sua imaginação. Os dois tomam a atitude de matar os vilões do hospital, o médico e o paciente chamado Ramírez, que, segundo Caldeira, matara muita gente inocente:

— Ele matava crianças, general. E mulheres. E grávidas. E pobres velhos. Eu vi ele mandar abrir uma cova e mandar jogar lá dentro o que restava duma povoaçãozinha chamada Ayuí-Chico. Umas setenta pessoas, mais ou menos. Todos pobres e desarmados. E ele dava risadas e se achava um grande herói. Grande Herói do Exército da Tríplice Aliança.¹⁴

Quem, de fato, executa os crimes é o major Caldeira, transfigurado em um poderoso jaguar no silêncio do hospital. A imagem do jaguar, aliás, acompanha Netto desde o pesadelo narrado no primeiro capítulo e que, por sua vez, são reminiscências da morte de seu cavalo e de um jaguar morto pelo próprio general em sua estância uruguaia, alguns anos antes. A repetição dessa figura, com suas garras, sua força e o certo fascínio despertado no personagem, prepara o leitor, seja como antecipação ou como reafirmação e elemento de

¹³ RUAS, p. 143.

¹⁴ *Ibid.* p. 150

ligação entre as partes. A única diferença relevante entre livro e filme se dá exatamente em relação ao felino, que não aparece no segundo.

Cumprida a missão justiceira, o major conduz Netto até a margem de um rio e o convence a embarcar em uma canoa conduzida por um misterioso barqueiro: o símbolo da travessia da morte. Nesse momento, Caldeira anuncia ao general já ter feito a mesma travessia na batalha de Tuyuty. E é de maneira simbólica que a obra termina, assim como o filme, quando “Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela.”¹⁵ A abertura para um caráter fantasioso fica ainda mais evidente na adaptação, pois não há aquele prólogo antecipado, anunciando as mortes dos pacientes, assim como surge um elemento novo: o sangue do doutor Fointainebleux escorrendo pela fresta da porta de seu gabinete.

Da mesma forma que o jaguar serve de elemento de antecipação, mais de uma vez o general Netto afirma ter necessidade de matar um homem; o mesmo é dito pelo major Caldeira que, inclusive, pede licença ao general para executar Ramírez. Retomando a análise feita por Gerard Genette, poderíamos concluir que tais antecipações funcionariam como *anúncios* dentro da narrativa por constituírem breves *prolepses* repetitivas: O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o “entrançado” [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor. Expectativa que pode ser imediatamente resolvida (...) ou no fim de um capítulo.¹⁶

Se tomássemos como referência a história central, perceberíamos que sem as voltas e os jogos temporais ela não teria muito a dizer; é essa movimentação de volta ao passado que dá o maior atrativo à trama, atrativo esse que não foi dispensado na adaptação cinematográfica. Embora não seja uma estratégia inovadora, a *anacronia* confere o diferencial para a narrativa, ainda que não exija um grande esforço interpretativo do leitor, uma vez que todas as *anacronias* são muito bem anunciadas.

Comparando o romance *Netto perde sua alma* com o filme homônimo, diríamos, outrossim, que no segundo fica ainda mais evidente o núcleo central, pois praticamente todas as “idas e vindas” são mediadas pelo diálogo entre Caldeira e Netto, no hospital de Corrientes, na madrugada de 1º de julho de 1866. As ações, a trajetória do herói está, enfim, inserida na história do paciente moribundo. Essa facilitação ocorre ainda com a

¹⁵ *Ibid.* p. 164.

¹⁶ GENETTE, p. 72.

omissão de algumas partes, o acréscimo de outras (cirurgia de amputação e desespero da esposa de Netto) e toda a técnica da sétima arte que corrobora com a linguagem, preenchendo as suas próprias elipses.

Referências bibliográficas

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.