

MÉXICO E SANTA FÉ - MURAIAS NAS CORES FICCIONAIS DE ERICO VERÍSSIMO

Maria das Graças Gomes Villa da Silva*

ABSTRACT: *This essay is on the thematic relationship found between the work of the Mexican muralists and the books: O Tempo e o Vento, Noite, and México by the Brazilian writer Erico Verissimo. México (1957) is the point of reference to this discussion, because it shows the knowledge of the author about the country, about its politics, art and history, calling the attention to the muralists' thematic work and its link with O Tempo e o Vento e Noite. The trip report adopted is the form the author developed to reactivate the Brazilian political and social reality exposed initially in O Continente (1949). This relationship is reinforced with the "conceptualization" of the "ancient horror" and that of the "modern horror" by the writer-protagonist, Floriano Terra Cambará, on the last pages of O Retrato (1951). This conception has some points of reference with the predominant concepts found in the work of the Mexican muralists.*

A relação temática entre o trabalho dos muralistas mexicanos e as obras *O Tempo e o Vento*, *Noite* e *México* de Erico Verissimo é o ponto central deste ensaio. Erico Verissimo escreve o livro de viagem *México* (1957), no intervalo entre a produção de *Noite* (1954) e de *O Arquipélago* (1962), parte final de *O Tempo e o Vento*.

Na época, mora em Washington. Seu contato com o país se dá por três viagens. Passa na capital uma única noite, em 1941, entre um avião e outro, rumo à América Central. A segunda não dura mais de uma semana. E a terceira, em 1955, prolonga-se por quase um mês e o leva a diversas regiões do país, num período em que luta para "retornar" à Santa Fé, palco das ações de *O Tempo e o Vento*, sem conseguir penetrar na vida de seus personagens.

A visita o leva a se identificar e identificar o povo brasileiro com o mexicano. Ao retornar, empenha-se para terminar *O Arquipélago* (1962). Em 1957, durante uma nova tentativa para encerrar a trilogia, põe-se a desenhar sombreros e, sob eles, "caras indiáticas, cor de terra de Siena queimada" (*Solo de Clarineta*, 1976), decidindo que os homens sobre os quais escreve a obra *México* (1957) são mexicanos.

Embora diga que pouco sabe para escrever sobre o país, verifica-se o contrário. Além das três viagens ao México, outros indícios parecem demonstrar o contato com a cultura mexicana, antes até da publicação de *O Continente*

* Professora da Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

(1949). Entre 1941 e 1945, ministra cursos e profere conferências sobre Literatura Brasileira, em Berkeley, próximo à fronteira com o México. Reside com a família nas vizinhanças de Beverly Hills, tendo como vizinha a mexicana Rosária Guadalupe C. de Vaca Morales. Mora também em São Francisco, onde estão dois murais de Rivera e um de Orozco, no Pomona College.

Tais fatos parecem revelar que Erico Verissimo estava muito próximo da cultura mexicana e que sua estada ocorreu no período em que os muralistas criam trabalhos polêmicos, revolucionários e inventivos sobre temas caros ao autor brasileiro. Para Donald Schüler (1986:145), o ficcionista já sabia o que buscar na viagem de 1955, porque *leu e conversou com especialistas de assuntos mexicanos. Além dos literatos, freqüentou historiadores e analistas de arte.*

México (1957) serve de ponto de referência na discussão que se busca estabelecer, porque demonstra o conhecimento do autor sobre o país, sua política, arte e história, chamando a atenção para o trabalho temático dos muralistas e seu vínculo com *O Tempo e o Vento* e a novela *Noite*. O relato da viagem é uma forma, encontrada pelo escritor, de elaboração e retomada da “realidade” social e política brasileira iniciada em *O Continente* (1949). A relação é fortalecida, nas páginas finais de *O Retrato* (1951), com a conceituação de “horror antigo” e de “horror moderno” pelo protagonista-escritor, Floriano Terra Cambará, mantendo pontos de contato com os conceitos predominantes no trabalho dos muralistas mexicanos.

A obra de 1957 contribui para o estudo da colonização espanhola no México e seu contraponto no Brasil, revelado pela catequização dos índios, exposta na primeira parte de *O Tempo e o Vento* e reforçado pelo contraste estabelecido no relato da viagem. Mostra, *in loco*, o domínio do branco, estabelecido nas Américas, sobre o mestiço e o gentio e a estratégia política, tendo por finalidade a manutenção do poder sobre as classes oprimidas. Auxilia na ponderação da trajetória do “herói da cavalaria”, de *O Continente* (1949), e do “herói dandy”, de *O Retrato* (1951), e sua constituição como “herói em transição¹”, revelando o “herói moderno” de *O Arquipélago* (1962).

Em *México* (1957), o horror antigo está representado pela história pré-corteziana e narração dos sacrifícios sanguinolentos em honra dos deuses, senhores do mundo desconhecido. E o horror moderno, pelas guerras e desenvolvimento tecnológico, temas presentes nos murais.

No intervalo que separa *O Continente* (1949) e *O Retrato* (1951) de *O Arquipélago* (1962), a produção de *Noite*² (1954) e *México* (1957) não está inteiramente desvinculada das preocupações presentes no romance-rio, pois

¹ Consultar a esse respeito: SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. *O Horror Antigo e o Horror Moderno em O Tempo e o Vento e Noite de Erico Verissimo*, tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 1998.

² Com referência à novela *Noite* (1954), consultar: *O Horror Antigo... op.cit.*

estas corroboram a coerência do posicionamento intelectual de seu criador, principalmente, porque o horror não fica restrito a essas obras, aparecendo em *O Senhor Embaixador*, *O Prisioneiro* e *Incidente em Antares*³. Tal tratamento confirma nossa hipótese de que se trata de algo constitutivo na obra do escritor, mantendo-se como liame entre a trilogia e *México*(1957).

Floriano, em *O Retrato* (1951), destaca dois tipos de horror: o *antigo*, correspondendo às histórias da ex-escrava, Laurinda, sobre casas assombradas e almas do outro mundo, e o horror gótico dos contos de Poe, Hoffmann e Villiers de l'Isle-Adam, destacando o medo da Morte e do Desconhecido.

O *horror moderno* é “o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem” (*O Retrato*, vol.2, p.595). Seus “aspectos mais dramáticos são o mito do Estado e do Líder”, fundamentados nos “ministérios da propaganda”, nos “refinados métodos de tortura”, na “militarização da infância e juventude” e na “glorificação da guerra”. É um horror “organizado, eficiente, metálico, mecânico, simétrico e rítmico”. Seu apogeu dá-se no fim da Segunda Guerra Mundial, incorporando o Horror Atômico. Tais horrores constituem a temática dos muralistas mexicanos.

México e os muralistas: retorno à criação de O Tempo e o Vento

O movimento muralista começa nos anos 20, durante a administração do general Obregón, repleto de paradoxos, mitos e lendas. Para alguns críticos, o muralismo se caracteriza e se revela no trabalho de três artistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Para outros, é um movimento muito mais amplo, cujas raízes antecedem a revolução de 1910. Mas qualquer uma dessas perspectivas aponta para a construção de uma mitologia de arte revolucionária.

Orozco, Rivera e Siqueiros cresceram, no México, durante o Porfiriato, momento pré-revolucionário, conduzido pelo ditador Porfirio Díaz, que governou

³ Em *O Senhor Embaixador*, o horror se mostra por meio da luta contra os antigos medos “modernizados”, colocando em ação o protagonista buscando justiça para a América Latina. Em *O Prisioneiro*, a personagem central se encontra isolada em uma guerra sangrenta e estúpida na qual os homens explodem no ar ou ardem em labaredas incandescentes de *napalm*. Erico Verissimo define o trabalho como: “[...] espécie de parábola moderna em torno de alguns aspectos da estupidez humana, como a guerra e o ódio racial, bem como um comentário à margem das muitas *prisões* do homem, como peça da Grande Engrenagem” (1967). *Incidente em Antares* destaca o “horror” causado pelo retorno de mortos, decididos a desmascarar outro “horror” - a hipocrisia dos moradores de Antares. A cidade se enche de pavor por essa visita sinistra e ensandecida que espalha podridão, não só oriunda dos corpos em decomposição, mas também da “verdade” trazida a público. Após o retorno dos defuntos a suas campas, os poderosos da cidade criam a “operação borracha” para impor a todos o “esquecimento” do acontecido.

de 1876 a 1910, influenciando todos os aspectos da vida social mexicana. No campo, o poder estava entregue à pequena classe de proprietários de terra, na grande maioria, estrangeiros, encorajados a investir no México, devido à mão-de-obra barata e submissa. Por volta de 1910, controlam 90% dos camponeses mexicanos expulsos de suas terras e forçados a viver sob o sistema de peonagem, que os leva a contraírem sempre mais dívidas. O governo de Díaz, sob o lema “Ordem e Progresso”, favorece o mexicano branco e os estrangeiros e oprime os mestiços e os índios.

As execuções são sumárias, durante a guerra civil (1911), período em que Madero, candidato da oposição, retorna dos Estados Unidos. O conflito só termina dez anos mais tarde com o saldo de um milhão de mortos. Em 1907, intelectuais criam o *Ateneo de la Juventud*, tendo como um dos seus líderes José Vasconcelos, um dos mais importantes intelectuais da renascença cultural revolucionária mexicana. Secretário da Educação, no período de 1921 a 1942, Vasconcelos contrata artistas mexicanos para pintar murais nas paredes dos edifícios públicos de maior prestígio.

Em 1920, no Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Siqueiros repudia a pintura de cavalete, por considerá-la aristocrática. Louva a técnica dos murais como arte popular por excelência, notadamente por ser propriedade pública. Conclama os artistas a produzirem trabalhos com conteúdo ideológico a fim de iniciar um processo educativo para todos. Rivera destaca que é a primeira vez que deuses, reis e chefes de Estado não aparecem na pintura monumental. Esse papel passa ao povo, o verdadeiro herói da pintura muralista.

Essa pintura toma a direção oposta à da arte moderna, praticada na Europa e Estados Unidos. Os admiradores dos murais os consideram um desafio extremamente significativo ao conceito de arte moderna ocidental, expresso pelos artistas da vanguarda.

A admiração de Erico Verissimo pelo trabalho desses artistas talvez se origine da escolha e do desejo de fazer arte para as massas. São posições muito próximas à dos muralistas e, somadas a seu conhecimento dos Estados Unidos, contribuem para o encontro das duas nações (México-Brasil).

Além dos muralistas, outras implicações nos auxiliam a entender a visita do escritor ao México. Uma delas é a definição do autor: *Sou um contador de histórias*, talvez, empregada para justificar a popularidade de suas obras e para se opor às conhecidas e constantes críticas depreciativas ao seu trabalho.

O ficcionista não utiliza as técnicas de vanguarda não por estar interessado na relação fácil e rendosa com o público. Sua escolha é consciente e a favor do leitor médio. *Não é que desconhecesse ou desprezasse as novidades técnicas de representação...Empregou-as dosadamente para que não perturbassem seu projeto comunicativo* (Bordini, 1995:274).

Os muralistas realizam trabalho semelhante. Afastam-se das vanguardas para realizar uma arte popular em louvor às massas. O trabalho de Rivera, Orozco e Siqueiros, retratando a realidade do povo mestiço e do índio, parece ecoar cenas e discussões de *O Tempo e o Vento*. Por isso, tal

contexto histórico e artístico parece atrair Erico Veríssimo, que, ao chegar ao México, logo o identifica com o Brasil:

Mendigos, foguetes, bilhetes de loteria, moscas...Estou em casa! Vem-me de súbito, numa onda, um urgente desejo de escrever. O romancista que hibernara durante dois anos à beira do Potomac ressurgiu aos primeiros contatos com este mundo dramático, tão próximo da terra e das raízes da vida (México, 1957:16).

O escritor busca o mundo dramático, as raízes da vida. E o México está ali para alimentar o desejo, ornamentado e definido por murais: *...sempre associei ao nome deste país a palavra mural, que de imediato me projeta na mente os vultos de Orozco, Rivera e Siqueiros (México, 1957: 215).*

Os murais de Orozco e seus pontos de contato com a obra de Erico Verissimo

Orozco abandona, em 1912, a técnica acadêmica e passa a desenhar prostitutas, trabalho conhecido como *The House of Tears*. Adota o preto, pintando as sombras dos quartos fechados, colocando, em seu interior, homens e mulheres bêbados. Nesse período, produz caricaturas políticas e sociais, com forte influência de Posada e das lutas nos campos de batalha, principalmente, por ter visto o retorno de trens lotados de soldados feridos e mutilados, na cidade de Orizaba.

Em 1926, cria imagens trágicas, com temas ligados à revolução: *A Trincheira, A Bênção Materna, O Adeus Materno, A Destruição da Velha Ordem e A Greve*.

Os horrores dos murais de Orozco se manifestam em *O Tempo e o Vento*, na figura dos homens que partem para a guerra, deixando mães e esposas pesarosas e solitárias, registrados no relato da viagem:

Orozco nos produz um calafrio de horror com seus homens esfolados, seus tremendos entreveros em que mortos se empilham uns sobre os outros, as caras contorcidas, os pescoços, os peitos atravessados por baionetas, já visivelmente putrefatos. Coveiros, caveiras, múmias, peones seviciados, campos de batalha onde depois da refrega mulheres esqueléticas andam à procura dos cadáveres dos maridos... [...] Sentada no chão, uma velha vestida de branco, de olhos vazios, ergue a mão que um homem de cabeça descoberta beija reverentemente. Não é preciso nenhuma legenda. É o filho que vai para a guerra. Não será esse o destino dos homens - lutar pela posse da terra? E que outra coisa pode fazer a mulher senão esperar, sobreviver para cuidar dos feridos ou enterrar os mortos? (México, 1957:219).

Não é esse o destino de Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria em Santa Fé? Não atravessam o tempo, ouvindo o vento, cuidando dos feridos e

enterrando os mortos? E aos homens não cabe a eterna luta pela terra e pelo Sobrado?

Desde as primeiras cenas do romance as imagens são grotescas para introdução do medo e da morte. O temor do protagonista Liroca é tocante, porque evidencia o homem em sua fragilidade diante da ameaça da morte, exposta nos corpos abandonados em frente à igreja. A atmosfera de “horror” brota da luta, princípio desumanizador, cheirando a sangue e defunto, contaminando a água, as mãos e o vento, provocando náuseas.

A guerra modifica o homem, desperta a violência, submete os índios, espalha destruição. Mais tarde, impregna os sonhos do doutor Rodrigo às voltas com o transporte do cadáver inoportuno, de olhos vidrados, recendendo a podridão insuportável. O tema da mãe que se despede do filho aparece também na ilustração da capa de *México* (1957), reprodução do quadro *Madre Campesina*, de David Alfaro Siqueiros, sintetizando, mais uma vez, o horror e desalento provocados pela guerra, que se fortalecem na descrição do desassossego do personagem Bolívar, de *O Tempo e o Vento*.

Os temas inspirados na intervenção colonialista estão em murais como o de *Cortez e Malinche* (1926), em que Orozco registra uma das conseqüências mais importantes do colonialismo espanhol no México: a miscigenação da população indígena. O conquistador torna a índia amante, secretária e intérprete, simbolizando, ao mesmo tempo, a síntese, a submissão e a ambigüidade do papel de Malinche, na história mexicana. O pintor mostra como os espanhóis da terra e os indígenas viam a conquista perpetrada pelos espanhóis europeus, muitas vezes, salientada, nos murais, como simples genocídio.

Nos murais de Guadalajara, Orozco pinta o mundo cruel e bárbaro do antigo México indígena com seus sacrifícios sanguinolentos e danças rituais macabras. E, no afresco *Catarse* (1934), a humanidade aparece oprimida por conflito violento e destruidor, provocado pela decadência espiritual e moral. Um torso humano, transformado em monstruosa engrenagem, leva a massa a assassinar indivíduos que, velozmente, desaparecem sob o peso desse mecanismo. As prostitutas riem histericamente e, com as coxas afastadas, parecem dar à luz monstruosos maquinários humanos, na parte superior esquerda do afresco.

Mais uma vez, é possível confrontar as cenas de Orozco com as de *O Tempo e o Vento*, ecoando os horrores de seus murais. A índia morta, sangrando, no capítulo *A Fonte*, dando à luz um menino de pele mais clara que a dela, os padres e outros representam, de forma violenta, o encontro do europeu com o indígena, a miscigenação e submissão.

As prostitutas também se destacam na obra de Erico Verissimo, especialmente em *Noite* (1954), descritas como “vasos de iniquidades” em meio ao cenário degradado, revelando, ainda, o impacto da guerra sobre a nova geração desesperançada.

As revoluções e as lutas intestinas do Rio Grande do Sul compõem as figuras do amplo painel criado pelo escritor, refletindo as tradições culturais

não só do Rio Grande do Sul, mas do resto do Brasil. Na composição do retrato do povo brasileiro, Erico Verissimo revela um drama muito maior: um mundo em transição, tal qual nos murais mexicanos. Orozco demonstra, em *Catarse* (1934) e nas *Alegorias* de 1940, 1944 e 1948, os mesmos elementos destruidores destacados como horror moderno por Erico Verissimo em *Noite* (1954): a falta de comunicação, a massa mecanizada e as prostitutas, para ressaltar a solidão e degradação dos homens, apontando para o futuro desastre atômico.

O espelhamento, empregado pelo muralista para refletir eventos do passado e do presente, é parte estrutural em *O Tempo e o Vento*, registrado logo na epígrafe de abertura da trilogia. *O Retrato*, intermediando os volumes *O Continente* e *O Arquipélago*, reforça o papel do reflexo, espelho do presente e do passado, no qual Floriano visualiza o futuro. Sua imagem, refletindo a do pai, demonstra que os protagonistas não se repetem, mas se reconhecem nos reflexos.

Os ecos de Rivera na obra de Erico Verissimo

Rivera é influenciado por Félix Parra e pelos trabalhos do gravurista e caricaturista José Guadalupe Posada. As obras *Chirokof* (1917), *Angeline Beloft* (1917), *O Matemático* (1918) e *O Apanhador de Uva* (1920) revelam o rompimento do muralista com a estética cubista.

Os murais pintados por Rivera, entre 1923 e 1928, em Chapingo, constituem os estágios mais significativos do muralismo mexicano, representando a indústria e a agricultura de diferentes regiões do México, a cultura indígena, a paixão de Cristo, festas e casamentos.

O mural *O Enterro do Revolucionário* (1926) encerra o período de síntese, unindo a pintura religiosa européia com a realidade mexicana, parecendo evocar, segundo Rochfort (1993), a tela de Giotto, *Lamentation*, e a de El Greco, *O Enterro do Conde Orgaz* (1586, São Tomé, Toledo).

A evocação a El Greco, marcando a ruptura, encontra paralelo em *O Tempo e o Vento*. O escritor brasileiro menciona a tela, em *O Retrato* (1951), quando descreve o nascimento de um tipo diferente de “herói” gaúcho: educado, com diploma, falando francês, inaugurando um novo período no Sobrado. O “herói” rude, de *O Continente* (1949), é diferente do “herói francês”, de *O Retrato* (1951). O quadro parece marcar o contraponto entre o Senhor de São Tomé (*O Conde de Orgaz*) e o de Santa Fé, indicando que o “herói” da cavalaria acaba de “morrer” no romance, nascendo o segundo retrato: o *dandy* Rodrigo Terra Cambará.

Enquanto o muralista recria a história do México, recobrando-a com a tragédia do passado mexicano, Erico Verissimo revisita o país para reviver, entre seu povo, arte e feiras populares, a história mexicana e reatar o fio do passado dos Terra Cambará ao presente vivido por Floriano. O olhar moderno do protagonista expõe a ganância e a degradação paterna, fruto de anos de

corrupção e opressão, sustentáculos das classes dominadoras no Brasil, à semelhança do México .

A configuração épica de Rivera para a história nacional expõe a luta para libertar a nação dos grilhões do legado colonial, enquanto campeiam a ganância, corrupção e opressão. Os trabalhos de 1940 a 1957 revelam entusiasmo pelos Estados Unidos dos anos 30, evidenciando a era industrial moderna.

Erico Verissimo mescla a história à ficção, questionando o passado do país, na tentativa de redefinir a cultura nacional e levar a nação, como fizeram os muralistas, à percepção de si mesma. Como esses artistas, sofre a influência da modernidade tecnológica e industrializada dos Estados Unidos. Ressalta o domínio americano, colocando na trilogia o protagonista Floriano Terra Cambará voltando da América do Norte para contrastar com os valores europeus do pai.

Pontos de contato com o muralismo de David Alfaro Siqueiros

David Alfaro Siqueiros realiza seu primeiro mural, nas paredes do Colégio Chico. Empregando cores fortes, salienta a técnica aplicada em *El Señor Verano*: um Cristo negro pregado na cruz, cercado por zapatistas armados rezando e, em *Caveiras de Açúcar*, uma menina burguesa pulando corda, próxima a um índio acorçado, que vende seus produtos no Dia dos Mortos.

Em 1930, estabelece sua estética radical. Sintetiza a experiência nacionalista revolucionária mexicana, a européia e suas convicções políticas no painel: *El Entierro del Obrero Sacrificado* (1924). Nesse trabalho Siqueiros, pela primeira vez, opta pela criação de obra com conteúdo social e político.

O *Retrato da Burguesia* (1939-40) rompe com as tradições do mural mexicano, pelo conteúdo social radical, método e aplicação de novas técnicas e materiais. É uma crítica ferrenha à era moderna, tomando o homem e a máquina como síntese da dinâmica produtora.

Os murais de 1940-1950 sintetizam a preocupação com a inovação pictórica. O que mais atrai o artista é uma estética capaz de integrar socialmente todas as artes plásticas: a pintura, escultura e arquitetura. No mural *Marcha da Humanidade* (1967-71), uma pintura-escultura, acaba realizando esse sonho.

Em *Por una Seguridad Completa y para Todos los Mexicanos* (1952-4), o artista expõe seu conceito de uma nova raça, resultante de um mundo novo, onde há mistura de raças, melhores alimentos e crianças saudáveis, refletindo a alegria de viver.

A integração das artes plásticas, buscada por Siqueiros, também se revela na saga rio-grandense. Floriano Terra Cambará, teorizando sobre os horrores, faz desfilar, na trilogia, medos seculares. Para conjurá-los, recorre à literatura, música e pintura.

Ao se decidir pela exposição dos valores do povo brasileiro, Erico Verissimo constata sua preferência por romances de “um cosmopolitismo sofisticado”. Observando, porém, o tipo de vida dos gaúchos, sobretudo de seus familiares, descobre seu verdadeiro caminho: retratar o povo brasileiro.

Sua visita ao México parece confirmar essa descoberta, revelando-se como pausa e retomada do processo narrativo, em *O Tempo e o Vento*. O índio, na trilogia, tem papel de destaque no capítulo *Fonte*, dando origem ao clã Terra Cambará. O comunismo surge nas discussões das personagens que o avaliam como opção, provocando impasses e conflitos.

A máquina, elemento de dominação e mecanização da vida, é ressaltada e descrita, ora contrapondo-se à vida simples dos homens do campo, ora agindo pelos aviões que lançam bombas sobre as cabeças de indefesos soldados ou pela introdução do carro em Santa Fé em substituição à carruagem. Seu ponto alto, entretanto, se dá em *Noite*, com o atordoado Desconhecido, perdido na multidão, dominado pelos monstruosos carros e semáforos.

Se no mural *Por una Seguridad* (1952-4) Siqueiros retrata a mistura e o surgimento de uma nova raça, em *México* (1957), Erico Verissimo deseja para o Brasil a síntese mexicana e americana, enquanto, em *O Tempo e o Vento*, canta a mistura das raças.

Contrastando o horror dos murais com o de *O Tempo e o Vento*, este é atenuado pelo protagonista-escritor, Floriano, que, exercendo a função de ficcionista, transforma sua sensação inquietante em motivo literário. Reúne os fatos históricos, ficcionalizando-os e diluindo-os na “vivência” das personagens, cujos traços, muitas vezes, remetem à literatura européia, americana, ao folclore nacional, à música e pintura.

Há uma espécie de registro de uma “herança” literária e artística, repetida entre os tipos “nacionais”, alimentada pela literatura e pela cultura. O romance é uma reflexão sobre o ser humano e suas reações ao mundo, uma maneira de interpretar a existência, tendo a ficção como viés.

A vinculação das obras sugere a coerência e constante preocupação do autor em observar o ser humano em dimensão ampla. Os confrontos ligam *O Tempo e o Vento* com *Noite* e *México* e, conseqüentemente, com as obras dos muralistas. Não há interrupção entre esses trabalhos, mas pausa para o desenvolvimento pleno de um tema, aguardando o momento de maturação. Eles mantêm um vínculo indissolúvel entre si, por representarem a trajetória do homem moderno.

Referências Bibliográficas

BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L & PM, EDIPUCRS, 1995.

ROCHFORT, Desmond. *Mexican Muralists*. California: Chronicle Books, 1993.

SCHÜLER, Donald. Estados Unidos e México. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, vol.20, n.3, pp. 139-150, 1986.

SILVA, Maria das Graças G.Villa da. *O Horror Antigo e o Horror Moderno em O Tempo e o Vento e Noite de Erico Verissimo*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 1998.

VERISSIMO, Erico. *O Tempo e o Vento: O Continente* (1949) 2 vols. Porto Alegre: Editora Globo, 1963.

_____ *O Retrato* (1951) 2 vols. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

_____ *O Arquipélago* (1962) 3 vols. Porto Alegre: Editora Globo, 1963.

_____ *Noite* (1954) Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

_____ *México. História de uma viagem* (1957) Porto Alegre: Editora Globo, 1964.

_____ *O Senhor Embaixador* (1965). Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

_____ *O Prisioneiro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.

_____ *Incidente em Antares* (1971). Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

_____ *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Editora Globo, 2º vol. 1976.