

## AUTORIA INDÍGENA NA PRODUÇÃO INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA

Alice Áurea Penteado Martha (UEM)

### INTRODUÇÃO

O mercado editorial brasileiro, no que se refere à literatura para crianças e jovens, tem publicado cada vez mais obras que refletem aspectos da cultura nacional, buscando, em fontes históricoculturais diversas, motivos e temas para a renovação de sua produção. Não tem sido diferente o enfoque das questões relativas ao povo indígena do país. Visto, desde a Carta de Caminha, como elemento exótico da terra, o índio, indivíduo passivamente convertido ao pensamento religioso dos europeus, com o auxílio da íntima conexão entre o código linguístico e o código religioso, perde sua individualidade linguística e suas convicções do sagrado, substituídas pela crença e pela língua europeias (SANTIAGO, 1978: 16).

Para pensarmos a autoria indígena na literatura infantojuvenil brasileira, consideramos essa produção em relação a formas de inserção no quadro atual da literatura em pauta, enfrentando a realidade como se apresenta, com problemas e potencialidades, uma etapa de conquista de lugar no território ocupado, não de simples “inversão de posições”, nas palavras de Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982: 19-20). O conceito de entrelugar, cujas noções procuramos adaptar para explicar modos de inserção do discurso literário de autoria indígena no sistema consolidado da literatura brasileira, é de Silviano Santiago e foi cunhado no ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (SANTIAGO, 1978: 11 a 28), para definir o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano, em relação ao europeu. Vários termos têm sido empregados desde então para designar movimentos semelhantes: lugar intervalar, interstícios, lugar de fronteira, entre outros. Uma das explicações para o afastamento da cultura indígena da europeia e, por contiguidade, da brasileira branca, é a aquisição do código da linguagem escrita do conquistador: “os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu” (SANTIAGO, 1978: 16). Ainda segundo Santiago, “é preciso que aprenda(m) primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 1978: 22).

Os relatos sobre a conquista do continente americano revelam as agruras e o soterramento das identidades dos povos primitivos por todo período em que se deu a colonização, restando-lhes papéis de apoio à empreitada europeia na construção de sua própria história. Nas origens e formação da literatura brasileira, exerceram a função de antagonistas, em prol da valorização do herói branco, compuseram a paisagem ou foram adjuvantes dos conquistadores de suas terras. Desempenharam papéis marcados predominantemente pelo maniqueísmo, como se fossem apenas figuras coladas no papel, com um único lado aparente: o bom ou o mau.

No que se refere aos estudos sobre a representação dos povos indígenas na literatura, no Brasil, destacamos o pensamento de Antonio Candido, que aponta a tendência de desvelamento da diversidade da literatura brasileira em relação à portuguesa, notadamente, pela afirmação do “ser brasileiro”, que enfatizava especificidades do país - o índio e a natureza - o que confere ao indianismo a possibilidade de representar a tradição, configurando o homem nativo como mito nacional. Candido enquadra essa particularidade em uma tendência mais ampla, a “genealógica”, cujo esforço concentrava-se na definição do “específico brasileiro”, especialmente, a partir de uma visão grandiosa e eufórica da natureza e do índio. Autores e obras constituem movimento coeso, valorizam a tradição local, a grandiosidade da terra e o heroísmo dos homens, “criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem; e chamaram princesas às filhas dos caciques, incorporadas à família do branco a título de companheiras ou esposas [...]”. (CANDIDO, 1976: 173)

Em rápido panorama sobre a presença do índio na formação do sistema literário brasileiro, constatamos que a escrita autoral indígena, com a consequente criação, circulação e consumo de obras, ocorreu somente no final do século XX; antes disso, encontramos apenas a presença de temas indianistas e de personagens “selvagens” em criações de autores brancos. Vistas, desde a Carta de Caminha, como elementos exóticos da terra, as figuras indígenas foram forjadas a partir de identidades europeias criadas por autores brancos, e mostravam-se incapazes de relatar, com voz própria, sua realidade e seus costumes. Nesse cenário, registrando imagens anteriores de indígenas nos autos de Anchieta, bem como nos poemas de Gregório de Matos e de autores árcades, destacamos duas obras, *Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), de Santa Rita

Durão e de Basílio da Gama, respectivamente, cujas criaturas ficcionais, índios, desempenham papéis fundamentais na construção da epopeia.

No primeiro poema citado, a descrição do choque cultural entre brancos e índios indicia certo tom de simpatia pelos selvagens em vista da fatalidade de seu destino; em *Caramuru*, a preocupação em exaltar os feitos lusos é responsável pela imagem do índio, considerado objeto do colonizador, que oscila, qual pêndulo, em atuação grotesca que ora o caracteriza como fera brutal e antropófaga, ora como exemplo edificante de aceitação dos valores pregados pelos jesuítas.

No período romântico, destaca-se, inicialmente, a obra de Gonçalves Dias, com seu belo poema “I-Juca Pirama”, em cujos versos narra a coragem do prisioneiro que será sacrificado por tribo inimiga. Resultado da tendência transfiguradora, anteriormente voltada à natureza, o “homem natural” ganha relevância e concede ao espírito nacional “a ilusão de compensadora de um altivo antepassado fundador” (Candido, 1998: 40), passando a estereótipo em romances que o mostravam como herói, em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, por exemplo. Nessas narrativas, o selvagem brasileiro era apenas objeto, sem voz, sem identidade, em meio às características importadas pelos autores brancos, que mesclavam o exotismo indígena aos feitos de heróis de novelas europeias. Após o romantismo, esquecida por longo período, a figura do índio reaparece transformada no modernismo brasileiro, como observa Candido: “Os românticos haviam civilizado a imagem do índio, injetando nele os padrões do cavalheirismo convencional. Os modernistas, ao contrário, procuraram nele e no negro o primitivismo, que injetaram nos padrões da civilização dominante como quebra das convenções acadêmicas” (CANDIDO, 1998: 71). Nesse percurso, o exemplo mais significativo do rompimento da tendência de glorificação do homem natural é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, fusão de raças e tradições culturais brasileiras, observada na narração da trajetória da personagem indígena, negra e branca, síntese do Brasil.

A consideração do entrelugar como espaço a ser preenchido leva-nos a pensar em uma conquista de território e formas de pertencimento de que pode se valer a produção de literatura infantojuvenil de autoria indígena no sistema literário contemporâneo, a partir do diálogo entre culturas e linguagens, propiciando o jogo entre o particular e o universal. Esse pensamento pode ser completado pela visão de Nubia Jacques Hanciau:

Quando a história da literatura das Américas for capaz de romper com a concepção do universalismo metropolitano centrado na Europa, quando forem valorizadas as variantes diferenciadoras de sua produção em função de uma literatura geral, a cultura intelectual poderá conquistar, de maneira endógena, seu espaço de enunciação na história da cultura, sem que isso seja uma concessão condescendente ao bom selvagem, que produz textos estranhos aceitos como curiosidade por aqueles que se consideram detentores do juízo internacional. (HANCIAU, 2010: 127-128)

A abordagem de questões relativas ao entrelugar da literatura infantojuvenil de autoria indígena, enfoque pretendido neste texto, solicita o esclarecimento de noções sobre identidade e alteridade, considerando tais tópicos em íntima conexão com o caráter de fronteira dessa produção. Stuart Hall (HALL, 2003: 7-22), ao tratar do tema, propõe três modalidades de sujeitos e, portanto, de identidades: do iluminismo, do sociológico e do pós-moderno. O primeiro, segundo Hall, é um sujeito centrado, estabilizado; o sociológico forma-se na confluência com os demais sujeitos; o pós-moderno constitui-se pela mobilidade e instabilidade, pela pluralização das identidades, sujeito que passou a assumir não apenas uma, mas diversas identidades ao mesmo tempo, algumas contraditórias inclusive. É o que Hall chama de “fragmentação das identidades”, processo que “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel” (HALL, 2003: 12-13).

O processo de descentralização dos sujeitos, ou fragmentação das identidades, ainda segundo Hall, apresenta característica paradoxal, que pode ser observada a partir de dois movimentos sociais contraditórios: o movimento das identidades em direção ao global e à coletividade - consequência do processo de globalização -, em oposição ao das identidades em direção ao local e à fragmentação, diretamente ligado às forças da tradição. O primeiro é formado por minorias, marginalizadas, que lutam pelo espaço; o segundo, reacionário, luta para não perder privilégios e mostra-se intolerante à diversidade e ao novo. A batalha entre as duas frentes identitárias se dá entre o desejo de se construir uma sociedade igualitária, que valorize a alteridade e o sentimento desesperado daqueles que, sentindo-se ameaçados, resistem, notadamente, valendo-se da intolerância escancarada, que promove o silenciamento do Outro e o soterramento da diversidade (HALL, 2003).

A concepção de identidade somente se completa com a cooperação de seu duplo ou avesso - a alteridade -, cujo significado fundamenta-se no pressuposto de que, em

sociedade, interagimos e somos interdependentes de outros indivíduos. Sob tal prisma, apenas mediante o contato com o outro, o “eu individual” pode existir. Essa existência está, portanto, determinada pela visão do outro, pela diferença, complementada pelo olhar do próprio indivíduo. Laplantine, em suas considerações sobre o conceito, observa que a elaboração da experiência da alteridade permite que o indivíduo reconheça que, mesmo seus mais insignificantes traços comportamentais, nada têm de natural e que seu “eu individual” torna-se pleno a partir do conhecimento do outro (LAPLANTINE, 2000).

## A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE AUTORIA INDÍGENA

A literatura infantojuvenil, até recentemente, não permitiu ao índio o desempenho de papéis significativos e uniformes na construção do imaginário de crianças e jovens. Em meados do século XX, surgem várias narrativas com personagens indígenas, mas, na maioria dos casos, como observam Lajolo e Zilberman (1984), eles são os antagonistas, obstáculos ao sucesso da empreitada branca de colonização, compõem a natureza que deve ser domada. Apenas *Corumi, o menino selvagem* (1956), de Jerônimo Monteiro, procura fugir das imagens estereotipadas com que os escritores inseriam tais elementos na literatura infantojuvenil brasileira, inclusive, *As aventuras de Tibicuera* (1937), narrativa de Érico Veríssimo que, apesar da voz narrativa indígena, mantém os estereótipos já apontados na representação literária dos povos da floresta.

Essa produção começa a configurar-se como elemento do subsistema infantojuvenil no sistema literário nacional, no final do século XX, e já apresenta, no primeiro decênio do século XXI, quantidade significativa de autores e obras, público leitor, bem como grande número de pesquisas acadêmicas em andamento e eventos literários específicos. Graça Graúna, autora e pesquisadora da literatura indígena, considerando o lugar dessa produção, em sua tese de doutoramento, observa seu “lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos 500 anos de colonização” (GRAÚNA, 2003: 12).

Podemos considerar a existência de uma produção diferenciada, voltada ao público infantil e juvenil, cuja voz autoral pretende assumir a construção da identidade

indígena. O corpo de autores indígenas de obras destinadas à leitura de jovens ampliou-se a partir do final dos anos 80 do século passado, quando recebemos as primeiras produções de autoria indígena no Brasil. Entre estes novos autores, anotamos Olivio Jekupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Daniel Munduruku, Luiz Karai, Giselda Jera e Kerexu Mirim, Yaguarê Yamã, Kaká Werá Jecupé, Naÿ- Niná. Se o conjunto ainda não compõe uma tradição, caminha decididamente para isso, pois os escritores circulam pelos espaços do campo literário, com obras premiadas, e constam inclusive de catálogos de editoras, listas de prêmios, indicações de programas de leitura, trabalhos acadêmicos e da crítica especializada.

O reconhecimento da existência de um conjunto de autores indígenas é relevante não só para a configuração de um campo literário diferenciado de literatura infantil e juvenil, mas, sobretudo, para a compreensão do vazio que se abre em relação ao reconhecimento dessa autoria, cujas criações se apresentam nos interstícios entre essa produção e a escritura “dos brancos”. Editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenham-se no reconhecimento de especificidades dessa produção e o mercado, ágil, procura chegar a esse público de modo diferenciado e com grande quantidade de publicações, configurando-se o que Bourdieu denomina campo literário autônomo, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (BOURDIEU, 1996: 256). Em suas considerações sobre o funcionamento do campo literário, o sociólogo francês observa que é constituído por uma série de relações, com dinâmica interna, e goza de reconhecimento social, o que confere valor à obra artística. Segundo Bourdieu, o campo literário é um “campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam [...], ao mesmo tempo um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 1996: 261-262). Sob esse aspecto, a produção de autoria indígena para crianças e jovens, marcada por uma série de relações, revela dinâmica interna e reconhecimento social, aspectos que conferem valor às obras artísticas.

Uma das questões mais frequentes nos meios acadêmicos aborda a constituição do objeto artístico, especialmente, se podemos considerar “literatura” uma obra destinada a um público específico e se os aspectos que concebem uma forma literária podem ser encontrados em produções dirigidas aos leitores mais jovens. O reconhecimento da qualidade artística da literatura infantojuvenil de autoria indígena torna-se, portanto, um

agravante do problema, cuja solução pode ser buscada na confluência dos elementos do campo literário que a constituem. Dessa forma, além da construção linguística, do modo de formar a narrativa ou o poema, outros fatores, externos à obra, devem ser considerados, como sua produção, circulação e consumo.

O primeiro livro escrito e ilustrado por um autor indígena foi *Antes o mundo não existia* (Livraria Cultura Editora, 1980), de Umúsin Panlõn Kumu e Tolmã Kenhíri, é bilíngue (português e desâna) e narra a história da criação do mundo, conforme o mito desâna, povo do Alto do Rio Negro, na Amazônia, abrindo o caminho para inúmeros autores.

Como toda produção literária em condição intervalar, a de autoria indígena, considerada entrelugar no subsistema da produção para crianças e jovens, tem apresentado temas sobre autoconhecimento, identidade indígena, história, recontos de mitos e lendas, além de ética, cidadania, ecologia e questões culturais. Neste texto, porém, dada a impossibilidade de tratar de todas as produções e temas levantados, consideramos obras de Yaguarê Yamã, em razão especialmente da produção significativa do escritor no cenário editorial brasileiro, recorte que não pretende desmerecer demais obras e autores.

#### YAMÃ: IDENTIDADE INDÍGENA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Yaguarê Yamã pertence ao povo Maraguá, do Amazonas; nasceu em Nova Olinda do Norte, na aldeia Yãbetue e, menino ainda, mudou-se para Parintins onde teve os primeiros contatos com a literatura. Em São Paulo fez o Curso de Graduação em Geografia, tornou-se escritor e, de volta a sua terra, leciona na escola pública. Podemos considerá-lo um sujeito construído pela experiência primitiva em íntima conexão com a cultura dominante; fruto da pós-modernidade, fragmentado culturalmente, resulta da integração e do diálogo de culturas, em busca da interação entre a cultura de origem europeia e a ameríndia. Suas obras desmontam a convenção literária vigente, a da autoria branca que assume a voz do índio para contar sua história, e revelam a presença do discurso identitário, na medida em que responsabilizam o indígena pelo processo de identificação e autoconhecimento, com o domínio da “voz do senhor”, a língua e cultura brancas. Em outros termos, a experiência da alteridade – a inserção cultural no mundo

“civilizado” – propiciou-lhe o mergulho em seu próprio universo primitivo e a consequente afirmação da identidade indígena, conforme a visão de Laplantine, anteriormente explicitada.

Como os demais autores indígenas, Yamã narra as memórias de sua nação como forma de preservação da cultura e do imaginário indígenas, em livros como *Sehaypóri: o livro sagrado do povo saterê-mawé* (2007); *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo maraguá* (2007) e *Wuirapurus e muirakitãs: histórias mágicas dos amuletos africanos* (2009), entre outros; já em *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007) e *As pegadas do kurupira* (2008), narrativas que, embora constituídas pela visão de mundo, por personagens e pela ambientação do universo indígena e se identifiquem estreitamente com o real, buscam transfigurá-lo ficcionalmente. O primeiro grupo de obras incorpora mitos, lendas e histórias mágicas que recontam a origem dos elementos da natureza e o significado de amuletos que sustentam a crença dos diversos povos indígenas.

Em *Kurumi guaré no coração da Amazônia*, é o relato, segundo o autor, “de uma parte da memória que guardo dos meus bons tempos de infância, do tempo em que vivi nesse lugar fantástico, cheio de aventuras, no coração da Amazônia” (Yamã, 2007: 07). Trata-se, portanto, de uma narrativa de memórias, gênero limítrofe, situado entre a autobiografia, o diário e as confissões, modalidades que propiciam, cada uma a seu modo, o transbordamento do “eu”. A diferença mais visível entre autobiografia e memórias é que a primeira tem como centro o relato objetivo e completo da existência do “eu” que narra; as memórias, por sua vez, permitem maior liberdade na organização dos acontecimentos e a inclusão de pessoas que podem ter participado dos fatos ao lado do autor. Nesse caso, além dos depoimentos pessoais, o relato pode conter registros históricos, que compreendem fatos políticos e sociais, costumes, ambientes e tendências artísticas.

O narrador das *memórias*, protagonista que do interior do universo narrado relata suas aventuras e desventuras, é responsável, inclusive, pelo ponto de vista sobre o que narra. A compreensão desse aspecto considera, ainda, o posicionamento do narrador em relação à história, a chamada *distância*, não só temporal, como observam Reis e Lopes (1998), mas afetiva, ideológica e ética. Naturalmente, pensamos que, em relação à distância temporal, o narrador se debruça sobre o passado e que, no momento da escritura, o “eu” que fala pode mostrar-se diferente do “eu protagonista”, em razão das



transformações impostas pela experiência, como no episódio em que o narrador relata a fuga de uma manada de porcos na infância: “Mas naquele momento passamos por um grande aperto, nossas mentes infantis é que não compreenderam o grau de perigo em que nos metemos. [...]. Nessas horas de perigo, não sei, não, ainda não éramos os heróis que queríamos parecer” (YAMÃ, 2007: 14).

A narrativa trata das aventuras da infância, das relações familiares e em comunidade, das experiências para a preservação da tradição, tanto culturais como de subsistência, da morte e ainda dos rituais de iniciação nas diversas etapas da vida na aldeia, como o da dança da tukãdera, ou waperiá, o rito que marca a passagem da infância para a fase adulta, no qual as mãos dos participantes recebem ferroadas das ferozes formigas gigantes da Amazônia, as tukãderas. Por fim, a mudança para o mundo dos brancos, a despedida do mundo de aventuras na floresta: “Estava indo morar e passar grande parte de minha juventude numa cidade, num mundo civilizado como dizem os brancos, onde a televisão impede a cultura tradicional de raciocinar” (Yamã, 2007: 76).

Em *As Pegadas do Kurupyra* (2008), Yaguarê Yamã não se limita a recontar o mito do curupira nas tradições indígenas. A estranha criatura, com cabelos vermelhos, dentes verdes e pés virados para trás, protetor das florestas, mantém íntimo contato com o garoto Tuim, agindo em momentos importantes da narrativa. Ambos são solitários e se tornam companheiros de brincadeiras e aventuras, participando juntos do conflito narrativo, o momento em que encontram diversas espécies de animais aprisionadas em um acampamento de caçadores brancos; os meninos assustam os caçadores e libertam os bichos: “Com rapidez, os dois se aproximaram de mansinho e, sem fazer barulho, soltaram todos os bichos, que correram contentes, acordando aqueles homens maus que, atônitos com a algazarra, começaram a atirar para todos os lados” (Yamã, 2008: 34). A figura mítica, humanizada, apresenta sentimentos e emoções semelhantes ao do garoto, na medida em que revela, por exemplo, solidão, medo e apego à família. Quando ocorre o encontro entre Kurukawa (curupira) e Tuim, os meninos têm a mesma reação: “Amedrontado, o menino pulou dentro de uma moita ao lado do caminho. Ao vê-lo, Kurukawa arregalou os olhos e também pulou dentro de outra, em frente à que Tuim estava escondido. Os dois ficaram lá quietinhos” (Yamã, 2008: 20).

A narrativa revela estrutura mais elaborada no que se refere, por exemplo, à posição do narrador que, embora conheça todos os pensamentos das personagens,

permite que exponham com voz própria seus pontos-de-vista sobre o mundo em que se inserem - como comprovam os extensos diálogos entre os garotos -, vozes duplamente ameaçadas pelo mundo branco, adulto e civilizado, uma vez que são crianças indígenas. Há ainda preocupação em matizar a ambientação, de modo que tempo e espaço, com função determinada no mundo narrado, envolvam as personagens de maneira que a natureza também se torne personagem a ser defendida. Por vezes, porém, ao enfatizar a importância e o papel da natureza, o discurso do narrador descamba para o utilitário, aspecto ainda muito forte em narrativas de autoria indígena: “Tuim não sabia o nome daquele lago, mas não se importou, pois para a cultura indígena a natureza não tem dono e por isso as coisas não precisam ser nomeadas, a não ser que os espíritos mandem” (YAMÃ, 2008: 16).

Em resumo, observamos que a produção literária de autoria indígena, representada neste texto por obras de Yamã, revela forte traço de resistência e valorização cultural, aspectos compreensíveis em momentos cruciais de afirmação identitária, aproximando-se do que Hall denomina “mercantilização da etnia e da alteridade”, para explicar o interesse pelo local em tempos de marcante homogeneização global (HALL, 2003: 77). Sob essa ótica, podemos compreender a ausência de histórias que tematizem, por exemplo, a inserção do jovem indígena na sociedade contemporânea brasileira, o lugar ocupado por eles nas regiões urbanas. São, porém, muito fortes e evidentes os sinais de que esse mergulho nas origens, como resistência a séculos de dissolução da identidade, pode propiciar a emergência de nova identidade, fragmentada pelo reconhecimento da alteridade, como convém ao homem pós-moderno, dinamizando o processo de enfrentamento e acomodação em que se encontram os criadores frente à construção do objeto artístico.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo (2006). *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio (1976). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional.

CANDIDO, Antonio (1998). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas (Publicações FFCH/USP).

GRAÚNA, Graça (2003). *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Recife: UFPE. Tese de Doutorado.

HALL, Stuart (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HANCIAU, Nubia (2010). “Entrelugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF.

LAPLANTINE, François (2000). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M (1998). *Dicionário de narratologia*. 6. ed. Coimbra: Almedina.

SANTIAGO, Silviano (1978). *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

SANTIAGO, Silviano (1982). *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

YAMÃ, Yaguarê (2007). *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*. Ilustrações de Yaguarê Yamã. São Paulo: FTD.

YAMÃ, Yaguarê (2008). *As pegadas do Kurupyra*. Ilustrações de Uziel Guaynê. São Paulo: Mercury Jovem.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa (1984). *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática.