

A AUTOBIOGRAFIA DOS INDÍGENAS QUE NÃO ESCREVEM EM A
QUEDA DO CÉU: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMANI, MEU
NOME É RIGOBERTA MENCHÚ E ASSIM NASCEU MINHA
CONSCIÊNCIA E BOBBI LEE INDIAN REBEL:
STRUGGLES OF A NATIVE CANADIAN WOMAN

Juliana Salles (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Buscando aprofundar-me na poética do relato de vida indígena textual e contextualmente, utilizo-me de um corpus formado por três relatos, a saber: *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman*, de Lee Maracle e Don Barnett; *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*, de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos; e *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Estes relatos de vida indígena são narrativas autodiegéticas sobre a vida de um sujeito indígena – um *modelo* – que são gravadas e posteriormente publicadas – após edição e transcrição – por um *redator* não indígena. Trago, aqui, os seguintes questionamentos: i) É possível apontar a autoria destes relatos? ii) Qual é o papel da escrita nestas narrativas? iii) Quem seria o público alvo destas obras?

Palavras-chave: literatura indígena; narrativas autobiográficas; relato de vida indígena.

ABSTRACT

Aiming at going further into the poetics of Native personal narratives, both textual and contextually, my corpus is formed by three narratives: *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman*, by Lee Maracle and Don Barnett; *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*, by Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos; and *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, by Davi Kopenawa and Bruce Albert. The Native personal narratives in question are autodiegetic narratives on the life of an indigenous subject (*model*) that are recorded and then published – after going through transcription and editing – by a non-indigenous writer. The current paper is based on three main questions, such as: i) Is it possible to point out who the author is in the narratives? ii) What is the role of the written text? and iii) What is this work's target audience?

Keywords: indigenous literature; autobiographical narratives; native personal narrative.

Ao escrever sobre si mesmo em *Memórias de índio: uma quase autobiografia* (2016), com lembranças que variam entre fatos e “inventionais” (p. 10), Daniel Munduruku tece uma obra composta por recordações de sua infância, juventude e vida adulta. Dividida em quatro grandes partes, que por sua vez são subdivididas, as lembranças do autor são escritas de forma breve, mas sem deixar de se mostrarem relevantes para a formação do homem que as escreve.

As reminiscências de Munduruku deixam transparecer elementos bastante comuns na literatura autobiográfica indígena contemporânea: o descobrir-se/ sentir-se índio, o preconceito, a pobreza, a figura dos avós (sabedoria ancestral), o papel da religião junto às comunidades nativas, e a função da literatura produzida por autores indígenas.

Não só no caso de Daniel Munduruku, mas de uma maneira geral, a literatura indígena autobiográfica contemporânea tende a fluir entre o local e o global, o ancestral e o urbano (THIÉL, 2012, p. 77). Por conta de tratar de um reflexo direto do “eu” da narrativa, estas obras tendem a dialogar com culturas diversas. Para que seja possível perceber as sutilezas deste tipo de escrita, é preciso que contemos com as convenções de leitura, para a partir de então, preparar-nos para “novas construções discursivas e, finalmente, negociar interpretações decorrentes do diálogo entre o preexistente e o novo” (THIÉL, 2012, p. 76-7).

Apesar de obras literárias autobiográficas indígenas contemporâneas possuírem aspectos em comum entre si, tendem a diferir daquelas concebidas como tradicionais. Enquanto *Confissões*¹ (397-8 a.C.) de Santo Agostinho, por exemplo, tem como foco a vida de um homem de classe alta, desde a infância até a vida adulta, *Memórias de índio* trata da vida de um homem de classe baixa, de uma pequena comunidade no interior do Pará, onde nem havia energia elétrica (2016, p. 19). Partindo deste ponto, é possível encontrar muitos outros que distanciam – e aproximam – estas duas obras.

Na contemporaneidade, obras autobiográficas indígenas são comumente de difícil classificação: Munduruku, já no título aponta que se trata de “memórias”, mas também de

¹ Tomo *Confissões* como exemplo por entendê-la como uma das primeiras obras autobiográficas da Antiguidade.

uma “quase autobiografia”. Assim, em narrativas como esta, pertencentes a gêneros híbridos, é possível quebrar alguns parâmetros tradicionais e aguçar a percepção para outras possibilidades.

O título deste ensaio, “A autobiografia dos que não escrevem”, assim como as referências múltiplas de gênero do livro de Munduruku, remetem-nos a obras cujas características diferem daquelas pertencentes a gêneros literários tradicionais. O gênero canônico *autobiografia* é tradicionalmente relacionado às experiências de vida de importantes membros de classes dominantes, vivenciadas e escritas por eles mesmos (LEJEUNE, 2014; SMITH & WATSON, 2010), como é o caso de Santo Agostinho. Porém, a escolha feita aqui implica certa desconstrução. Apesar de o sufixo “grafia” referir-se à escrita, e em conjunto com o prefixo “auto”, à escrita de si, as obras aqui trabalhadas são relatos de experiências vividas por um, mas escritas por um outro. Além disso, o sujeito cuja vida é narrada não pertence a classes dominantes, mas a uma classe minoritária, a saber, a indígena.

A autobiografia tradicional possui características em comum com o que o teórico francês Philippe Lejeune (2014) chama de autobiografia “pelo gravador”. Este termo qualifica um relato de si contado oralmente por um indivíduo, porém *gravado* e transformado em narrativa escrita por outro indivíduo. Nota-se, então, a existência de dois sujeitos envolvidos na produção da obra, e esta participação dupla faz parte da definição de “colaboração autobiográfica” (p. 134). O teórico francês ainda afirma haver um “escândalo” relacionado à publicação de colaborações autobiográficas. Para ele, tal escandalização está ligada ao fato de estas colaborações duelarem com os livros que foram, de fato, escritos por quem os assina. E ainda explica:

Esses livros não são, na realidade, condenados por sua inautenticidade, mas porque entregam o ouro ao bandido, e lançam uma suspeita, talvez legítima, sobre o restante da literatura. Sob certos aspectos, a autobiografia dos que não escrevem elucidada a autobiografia dos que escrevem: o *ersatz* revela os segredos de fabricação e de funcionamento do produto “natural” (p. 135, aspas do autor).

A partir desta afirmação, é possível compreender uma das possíveis razões da problematização muitas vezes gerada pela autobiografia “pelo gravador”.

A escrita colaborativa abarca o conceito de relato de vida indígena. Neste gênero em particular, há, de fato, a colaboração de dois indivíduos na construção de uma só obra autobiográfica. Porém, conforme alega Kathleen Mullen Sands (1997), as narrativas autobiográficas colaborativas de nativos americanos publicadas antes dos anos 1960 comumente não traziam referência à autoria nativa. Na capa, traziam o nome do coletor (ou redator) apenas (p. 41). Apesar de poder haver confusão em relação à autoria destas obras, era possível assegurar que o leitor teria acesso à narrativa de uma vida, escrita em primeira pessoa.

Talvez fosse preferível chamar este gênero de “autobiografia falada”, ou até “audiofonia escrita”, conforme menciona Lejeune. Contudo, com o propósito maior de sanar dúvidas sobre sua particularidade, acredito ser preciso fazer referência à grafia do texto incluindo a dinâmica relato oral/narrativa escrita. Lejeune propõe por fim o emprego da expressão “relato de vida”, e oferece duas razões para tal: (i) por ser um termo ainda não utilizado para definir outras práticas; (ii) pelo termo já estar sendo empregado por pesquisadores da área (p. 133). Partindo destes fatores é que decidi assim também nomear o gênero sobre o qual planejo me debruçar.

Os relatos de vida aos quais me refiro são histórias de vida contadas oralmente por um indivíduo, o chamado *modelo*, e ouvidas por outro indivíduo, o chamado *redator*, que as grava, as remodela e as edita, transformando-as em narrativas escritas. Na fase de transformação da história oral em texto escrito, o modelo não coopera. Sua dispensa explica-se, muitas vezes, por ele não poder², não querer ou não saber escrever. Esta ausência extingue então a possibilidade de delegar a mesma função para o modelo e para o redator, fazendo com que a responsabilidade pelo resultado do produto (ou seja, a obra impressa) passe a ser menor para aquele que relata do que para aquele que transforma o relato.

² O termo “poder” aqui implica uma ambiguidade. Em um primeiro momento, refere-se à impossibilidade de produzir um texto na forma escrita - que, por sua vez, inclui diversas razões. Em um segundo momento, tem-se a relação a questões de poder. Em alguns casos, não parece viável a nível editorial que um indígena, por exemplo, escreva sobre sua própria vida – seja devido à falta de familiaridade com a língua, com a forma culta ou mesmo falta de credibilidade perante os leitores.

Sidonie Smith & Julia Watson (2010) afirmam que o foco naquele que recolhe a história e em como esta é obtida diferenciam o relato de vida de outros relatos autobiográficos escritos em colaboração (p. 276). Como observa Lejeune, o que muda neste gênero não é a divisão de papéis, mas sim as relações de força e as exigências do contrato de leitura. Curiosamente, o que se propõe é dar certa garantia ao leitor: o modelo nada escreveu, mas ainda assim o que está escrito “é uma imagem fiel do que ele disse” (LEJEUNE, 2014, p. 149).

As três obras que fazem parte do meu *corpus*— *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* (1993) e *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman* (1975) — são relatos de vida contados por indígenas, mas gravados e transcritos por não-indígenas.

Quando se trata de culturas orais, como as indígenas, o relato de vida é um modo comum de documentação etnográfica, uma vez que o modelo, por vezes, não possui proficiência escrita de língua. Além disso, mesmo que se criasse uma maneira de escrevê-las, as línguas indígenas esbarrariam no fato de não gozarem de prestígio social e econômico (se comparadas com línguas europeias como o inglês, francês ou espanhol — ou com o português, no caso do Brasil), daí a necessidade de se obter um intermediário, não-indígena, para que seus relatos sejam publicados e difundidos. Outro cenário, também possível, é de o modelo, que possui proficiência escrita de língua, não despertar interesse editorial devido à sua falta de qualificação formal ou qualquer outra razão.

A decisão de me concentrar no relato de vida sob a perspectiva indígena exige alguns esclarecimentos. Primeiro, é necessário salientar que não há apenas uma “cultura indígena”. Cada nação indígena possui aspectos culturais particulares, apesar de haver pontos que se entrecruzem, como a relação de interdependência e respeito para com a natureza. Segundo, aqueles que relatam suas vidas mostram-se ora mais inseridos na cultura nativa, ora menos ligados a ela. Alguns, por viverem nas cidades, trazem pouco mais que lembranças da infância, de histórias contadas por seus antepassados. Outros, por sua vez, ainda que afetados por uma educação católica, mantêm costumes e tradições de seus povos.

Sob a metodologia comparada, é possível assumir um caráter mais amplo, transversal, de forma que abarque não só relações entre obras literárias, mas também entre literatura e demais formas de manifestação estética – bem como outras áreas de conhecimento. Essa natureza inclusiva aplica-se também ao corpus de análise: não nos atemos mais apenas à literatura europeia, canônica, produzida por homens brancos e de classes mais favorecidas, mas também a abrimos portas para outros gêneros, escritores, temas e propósitos.

Esta abertura da metodologia comparativa é necessária quando tratamos de literatura indígena. Primeiro, conforme já mencionado, porque a cultura indígena é múltipla. Segundo, porque a escrita nativa atravessa outras formas de significação: a oralidade, desenhos, cantos, danças, pinturas corporais, entre outros (ROSA, 2016). Para abarcar tal diversidade, é preciso lembrar que a textualidade ameríndia não se dá apenas por meio da escrita, e nem poderia. Segundo Janice Thiél (2012), a literatura indígena encontra-se em um “entrelugar”, que se caracteriza principalmente na abertura para trocas culturais (p. 78), e isto se dá porque os autores nativos não vivem isolados.

A questão identitária indígena possui influência na estruturação do relato de vida, pois o entrelugar ocupado pelo modelo o distancia de sua cultura e conhecimentos ancestrais, e o aproxima do mundo não índio. Estas identidades multifacetadas, portanto, resultariam em relatos de vida únicos, que não podem caber em denominações previamente cunhadas. Contudo, a partir destes sujeitos atravessados por diversas influências culturais, que produzem relatos peculiares, deparamo-nos com três aspectos a serem discutidos, a saber: 1) a autoria; 2) o papel da escrita; e 3) o público-alvo destas narrativas.

Nos três relatos de vida indígena do meu *corpus*, é possível notar que a colaboração entre dois indivíduos faz com que a autoria da obra seja de difícil categorização. Além disso, a própria questão de autoria indígena possui particularidades. Francis Mary da Rosa afirma que “mesmo em tradições literárias seculares há influências escritas e orais que compõem um rol diverso em qualquer produção escrita e desta forma, a autoria nunca se configura em um plano unicamente individual” (ROSA, 2016, p. 304-5).

A noção de autor, de acordo com Foucault (2001), representa a forte individualização do conhecimento. Mas este processo, apesar de já naturalizado para nós, é um construto. Houve épocas, conforme afirmam Almeida e Queiroz (2004), em que o anonimato de textos não se mostrava tão problemático e nem afetava sua credibilidade diante do público. Principalmente em se tratando de contos orais.

Aquele que conta, de acordo com Almeida e Queiroz, seria então um mero intérprete, uma vez que a autoria seria atribuída a abstrações como o povo, a coletividade, a tradição (p. 148). Neste caso, a autoria abstrata faz da individual desnecessária.

O relato de vida indígena, por um lado, possui certas características que se assemelham às da autobiografia tradicional: o fato de abranger eventos da vida de um indivíduo, ser uma narrativa autodiegética, e, como no caso de *A queda do céu*, apresentar, na capa da obra, autoria também atribuída ao modelo. Por outro lado, questões identitárias fazem com que a concepção de indivíduo indígena abranja muito mais do que apenas um ser, afastando os relatos da autobiografia tradicional. Este ser, agora autor (seja ele reconhecido na capa ou não), é atravessado por múltiplas influências culturais, dentre as quais, a sua cultura indígena ancestral – que comumente possui diferentes concepções de individualidade. Uma forte ideia presente nos relatos cujos modelos são mais inseridos em sua cultura original é a de que a comunidade seria o equivalente àqueles com quem se tem laços consanguíneos. Rigoberta Menchú expressa esta ligação na seguinte passagem:

[...] a mãe, desde o primeiro dia de gravidez, procura o apoio da senhora eleita ou do senhor eleito, porque a criança tem que ser da comunidade e não só da mãe. A mulher grávida irá junto com o esposo contar-lhe que vão ter um filho e que esse filho vai conservar, na medida de todas as possibilidades, os costumes de nossos antepassados. Depois disso, o senhor eleito oferecerá todo o apoio necessário. Diz a eles “nós ajudamos vocês, seremos os segundos pais”. Depois, eles vêm outra vez, agora para pedir permissão ao representante da comunidade, que dê seu apoio para procurar um representante que cuide, que ajude a criança quando um dia esteja só e que não caia em todos os erros em que muita gente de nossa raça caiu e um montão de coisas. Os senhores eleitos, nós os chamamos de avós. Então, começam a procurar, junto com os pais, quem seriam os compadres, quem seriam padrinhos da criança, que se tornam responsáveis pela criança se seus pais morrerem. Depois, vêm os costumes dos vizinhos que todo dia têm que fazer uma visita à mulher grávida. Chegam as mulheres para conversar com ela, para lhe dar pequenos

presentes, por mais simples que sejam. A mulher lhes contará todos os seus problemas. Depois, quando ela estiver de sete meses, é quando se põe em contato com toda a natureza, segundo nossa cultura. Sairá para o campo, irá caminhar na mata (BURGOS, 1993, p. 39-40).

Mesmo quando o “eu” narrativo, de caráter largamente individual, descreve os costumes, a autoria destas passagens poderia ser atribuída à Rigoberta Menchú somente? Ou deveria ser atribuída coletivamente, ou seja, à comunidade, ao povo Quiché, à tradição?

Além destas particularidades, há também outro elemento que contribui para a autoria incerta. No caso do relato de vida de Kopenawa, por tratar da vida de um indivíduo mais inserido na cultura ancestral, trata não só da vida de um indígena, mas também da cultura tribal podendo, portanto, trazer diferentes aspectos da textualidade indígena, conforme já mencionado. Em *A queda do céu* (2015), cada uma das 24 partes do relato possui um desenho feito pelo próprio indígena ao início. Ao longo de sua história, por muitas vezes, deparamo-nos com desenhos de pássaros (p. 75), ocas (p. 263), árvores (p. 425), e até fábricas cujas chaminés soltam fumaças (p. 406).

Apesar de no passado alguns textos terem permanecido no anonimato, mais recentemente eles passaram a sinalizar para o leitor alguns de seus aspectos. Para Almeida e Queiroz (2004):

Além do nome do autor e do título, compõem este espaço o nome do editor, a epígrafe, a dedicatória, os agradecimentos, o prefácio, as notas. Todo um ‘paramento’ que prepara e cerca a leitura, sinalizando-a com referências e valores e distanciando radical e definitivamente a escrita da oralidade (p. 154, aspas dos autores).

As obras em questão, apesar da imprecisão quanto ao gênero ao qual pertencem, possuem paratextos que possibilitam situar o leitor em relação ao que estão prestes a ler. Estes “sinais” são cruciais para a análise dos “bastidores” da produção textual dos relatos. Primeiro, marcam a presença do redator – que comumente apresenta-se como intermediário cultural e entende a necessidade de fornecer informações adicionais. Segundo, rende ao redator o título de “autor”. Digo isto pois, em *Bobbi Lee Indian Rebel* e em *Meu Nome é Rigoberta Menchú*, são os redatores que assinam sozinhos os prefácios, posfácios,

notas e agradecimentos. Apenas na obra de Kopenawa e Albert o comportamento difere, pois para cada prefácio e posfácio do redator, há também um do modelo.

A escrita do que foi inicialmente proferido oralmente, além de atribuir autoria coletiva, tem também outro papel importante: dar visibilidade aos indígenas. Para atingirem outros indivíduos, os autores indígenas precisaram refletir sobre os meios para este fim.

No processo de escrita do outro que teve início no século XV, ao analisar a construção do discurso do colonizador, os indígenas entenderam que aqueles que conseguiam adquirir conhecimento da língua portuguesa (no caso do Brasil), garantiam, para si e para os seus, certa representação perante autoridades locais (ROSA, 2016, p. 291). O domínio da língua oficial é visto por Rosa como uma apropriação que sinaliza um posicionamento frente à lógica discursiva unilateral do colonizador para que os indígenas possam entender como funciona a lógica não-indígena (*ibidem*). Então, a escrita de seus relatos pessoais tornou-se claramente uma forma de expressão viável. Porém, há outras questões por trás desta “apropriação” linguística: junto às editoras, os autores indígenas, mesmo dominando a língua oficial, não teriam credibilidade para serem publicados. Porém, com a presença de um etnólogo ou uma figura de liderança não-indígena, a publicação tornou-se possível. A obra escrita, finalmente, poderá chegar ao público leitor em geral.

De acordo com o paratexto de *A queda do céu*, Kopenawa pediu que Albert divulgasse sua mensagem. Preocupado com a iminente “queda do céu”, o xamã discorre no prefácio sobre seu desejo de que sua escrita ocorresse de modo a alcançar o maior número de pessoas possível. O prólogo de Bruce Albert menciona a motivação do seu companheiro:

Num momento crítico de sua vida e da existência de seu povo, Davi Kopenawa resolveu, em função de meu envolvimento intelectual e político junto aos Yanomami, confiar-me suas palavras. Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 51).

Kopenawa, no prólogo subsequente, intitulado “Palavras dadas”, apenas ratifica a fala do etnólogo: “Você desenhou e fixou essas palavras em pele de papel,

como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas” (*ibidem*, p. 64).

Na ausência de um prólogo de autoria de Menchú, Elizabeth Burgos alega que a guatemalteca desejava transmitir sua concepção de mundo para os não-indígenas, conforme a seguinte passagem:

A visão que os índios têm do mundo é a do homem como integrante da natureza, e daí a necessidade de ajustar-se a sua ordem universal: o homem é a natureza; não domina, não pretende dominar, faz parte dela. A harmonia da vida apoia-se no conhecimento e na intimidade que devemos estabelecer com ela, com o cosmos universal. É tudo isso que Rigoberta Menchú nos quer transmitir através destas páginas (BURGOS, 1993, p. 18).

Em *Bobbi Lee Indian Rebel*, na seção intitulada “Foreword”, o editor Don Barnett deixa claro que um de seus objetivos com o lançamento do livro é oferecer um meio para que esta minoria possa falar. Fornecer o ponto de vista (de maneira mais autêntica possível) daqueles que estão “embaixo”, tratar dos preconceitos, problemas sociais e emocionais dos nativos canadenses sob uma perspectiva politicamente engajada também são um dos focos de Barnett. Lee Maracle, por sua vez, apenas toma a palavra de fato na dedicatória do livro e nada diz sobre sua real intenção em contar sua história.

Finalmente, apesar da influência da comunidade indígena na vida de cada um de seus membros, a voz da narrativa é apenas uma, o “eu”. Nos relatos de vida indígena, portanto, os autores estariam mortos? Ou são ambos o modelo e o redator? Ou apenas um deles? Ou a autoria seria múltipla? A escrita, função do redator, é um instrumento através do qual “os próprios índios já reveem seu mundo com outros olhos, como leitores. A letra morta da palavra escrita assegura a palavra viva da comunidade” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 216).

A palavra escrita serve de lembrete para outros indígenas de que é possível contar suas histórias apesar de, por vezes, precisarem de redatores. Quanto aos não-indígenas, estas palavras chegam como uma denúncia, e também como um aviso do que está por vir. O caráter denunciativo dos relatos de Maracle e Menchú trazem principalmente para os não-indígenas, normalmente ignorantes em relação à realidade indígena, descrições claras e

reflexões sobre as condições sociais, econômicas e políticas dos povos nativos. Kopenawa, por sua vez, de maneira mais elaborada e fundamentada na mitologia yanomami, traz aos brancos um aviso: nossa constante destruição e falta de consideração com os recursos naturais causarão um colapso do céu. Assim, todos perdem – indígenas ou não. Então, para falar de si, seus parentes e dos não-indígenas, para o maior número de leitores possível, foi preciso perceber a perenidade da “letra morta” no mundo branco, mas mesclá-la com a oralidade nativa.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu**: Palavras de um Xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- BARNETT, Don. **Bobbi Lee Indian Rebel**: Struggles of a Native Canadian Woman. Richmond: LSM Press, 1975.
- BURGOS, Elizabeth. **Meu Nome é Rigoberta Menchú e Assim Nasceu Minha Consciência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. Rio Grande do Sul: Edelbra, 2016.
- ROSA, Francis Mary Soares Correa da. “A literatura indígena brasileira: um movimento de afirmação política e identitária”. **Brasiliانا** – Journal for Brazilian Studies. Vol. 5, n. 1. Novembro, 2016.
- SANDS, Kathleen Mullen. “Collaboration or Colonialism: Text and Process in Native American Women’s Autobiographies”. **MELLUS**. Vol. 22, n. 4. Inverno, 1997.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography**: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.