

**O ENCONTRO ENTRE OS CANTOS MBYA GUARANI E O POETA E
TRADUTOR DOUGLAS DIEGUES: CANTEMOS SEMPRE BELAS
PALAVRAS**

Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti (UEL/CAPES)

RESUMO: Na obra *Kosmofonia Mbya Guarani* (2006), o poeta Douglas Diegues traduz para o português, juntamente com os indígenas da comunidade Mbya, os cantos dessa etnia, a partir da coleta e edição desse material, realizada pelo etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera. Sua participação nesse trabalho é relevante tanto como tradutor, quanto como organizador e autor de vários textos que procuram refletir sobre a poética do povo Mbya. Partindo do pressuposto que a tradução é criação e equívoco inevitável, é preciso considerar como a obra em questão articula culturas incomensuravelmente diferentes, a letrada e a oral, a do homem branco e a do indígena sul-americano, articulação que é parte da obra poética de Diegues como um todo. Desse modo, ao tomar essa produção nesse contexto, no qual a tradução é ferramenta fundamental, em sentido amplo, procuramos esmiuçar o quanto o contato com o repertório das textualidades indígenas torna-se um lugar de reflexão crítica e estética a partir do qual Diegues compõe seu projeto artístico. Nesse sentido, levando em conta as contradições inerentes ao processo de produção e recepção da obra *Kosmofonia Mbya Guarani*, discutimos também seu potencial crítico e renovador no que se refere à proposta de uma noção extraocidental de literatura e de poesia.

Palavras-chave: Cantos indígenas – Douglas Diegues – Poesia brasileira

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo (CAMPOS, 2013, p. 44).

A obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006) apresenta o registro, a tradução e a apreciação crítica dos cantos de algumas comunidades indígenas Mbyá Guarani, organizados e traduzidos pelo poeta Douglas Diegues e pelo etnomusicólogo Guillermo Sequera, juntamente com Ramón Barboza e Kerechu Para. Sua circulação é restrita e faz parte de um grupo pequeno de publicações que tomou para si a tarefa de olhar para

um repertório de textos criativos oriundo das comunidades ágrafas brasileiras e sul-americanas, em geral ignorado pela cultura letrada no Brasil.

O estudo dessa obra é parte de um projeto de pesquisa¹ que tem como objetivo geral entender e discutir como o problema da marginalidade e da exclusão faz parte da obra de Douglas Diegues, algo que se manifesta nas formas de circulação de seus textos, na sua escrita e nos temas que toma para si. Especificamente, levamos essa questão para o diálogo que a obra do autor estabelece com as textualidades indígenas, aspecto que se relaciona com o trabalho de Diegues como tradutor e organizador dos cantos guaranis e com o projeto estético de sua obra poética como um todo.

Nesse contexto, a tradução tem se mostrado como um lugar fundamental para se pensar a obra do autor e esse artigo apresenta os apontamentos iniciais sobre a questão. A criação de uma cena na qual o ato de traduzir ganha importância se estabelece, inicialmente, na escolha de Diegues por uma língua poética fictícia, o portunhol selvagem, no qual ele mistura livremente o português, o espanhol, o guarani e o inglês, entre outras línguas. De fato, o poeta circula entre o Brasil e o Paraguai, tendo referências afetivas importantes na fronteira sul-mato-grossense com esse país. Esses traços biográficos fazem parte da organização interna de seus textos e de boa parte das escolhas temáticas apresentadas ali.

Com frequência, essa opção pelo portunhol selvagem estabelece a simulação de um contexto próprio à tradução: há ali glossários, notas explicativas e, no caso da sequência de sonetos selvagens *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), que também é objeto de estudo do projeto citado, há também um tradutor, chamado de Angél Larrea, voz inventada, que se responsabiliza pelos esclarecimentos em relação ao portunhol selvagem dos poemas, em notas finais, e por uma breve apreciação crítica da obra, que antecede os sonetos, com o título “A língua mestiça de Diegues”. Fundamentalmente retórica, a performance desse tradutor apresenta um tom humorístico e irônico que, muitas vezes, assume uma verve mais ácida, tanto nas notas explicativas, quanto na apreciação que Larrea faz da obra de Diegues.

¹ O projeto, que se intitula “A poesia de Douglas Diegues e as textualidades indígenas: desvios no sistema literário brasileiro”, faz parte do estágio pós-doutoral realizado atualmente junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL – Universidade Estadual de Londrina –, com financiamento da CAPES.

Somam-se a isso as versões para o portunhol selvagem que o poeta faz de poemas canônicos, como “O Albatroz”, de Baudelaire, ou “Hino Nacional”, de Drummond, cuja versão selvagem, “Conversa com Carlos Drummond de Andrade en la noche selvagem triplefronteira”, tem o Paraguai, no lugar do Brasil, como alegoria de afetos e estranhamentos. Além delas, publicadas em seu blog, um dos meios principais de circulação de seus textos, há também uma versão muito particular, para o portunhol selvagem, de toda a sequência dos cantos míticos “Ayvu Rapta”, também dos Mbya Guarani².

Nesse conjunto, encontra-se a obra *Kosmofonia Mbya Guarani*, na qual as traduções para a Língua Portuguesa, aspecto importante, são acompanhadas pelo registro das canções em língua guarani e de glossários e notas da autoria de Diegues e dos colaboradores das comunidades Mbya, em português, com tradução também do poeta. Um CD acompanha o livro, no qual se podem ouvir as canções traduzidas, que são sete, mais outras, todas gravadas *in loco* e editadas por Sequera. A obra apresenta também textos sobre a cultura Mbya e sobre os cantos, de autoria de poetas como Manoel de Barros e estudiosos como Sergio Medeiros, etc., além do próprio Diegues e do etnomusicólogo, em meio aos quais há dois textos de autoria dos indígenas colaboradores. Entre os textos, o leitor pode encontrar fotos dos indígenas, retratos, em sua maioria, e de seus instrumentos musicais, todas de autoria de Sequera.

Já esgotada, a publicação ainda não teve reedições e sua circulação restrita é paralela àquela da própria obra poética de Diegues, que permanece também pouco acessível ao público em geral. A sequência de sonetos citada e a antologia de seus poemas publicada pela Coleção Ciranda da Poesia da UERJ, em 2012, são suas duas únicas obras publicadas em editoras, ainda que pequenas, no formato mais tradicional, até o momento. Em geral, sua obra circula na *web* ou no formato *kartonero*, projeto de algumas editoras artesanais que publicam edições alternativas, com papelão reciclado.

² Essas traduções estão disponíveis nos seguintes endereços:
<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2011/06/albatroz-transbaudelairezado-desde.html>;
http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/11/conversa-com-drummond-en-el-verano_16.html;
<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2009/04/ayvu-rapyta-transayvurapytaizado-al.html>.

Portanto, ambas as obras circulam fora do mercado editorial e até mesmo da universidade.

Nesse sentido, o trabalho que resultou na obra *Kosmofonia* tem um valor particular que é o de pensar sobre e de trazer a público uma parte do repertório das textualidades indígenas³, os cantos, que foi pouquíssimo estudada na América do Sul. A partir de contextos específicos, nos quais natureza e cultura não se distinguem como na cultura ocidental, esses textos exploram a musicalidade, os paralelismos e as imagens próprias da noção letrada de poesia. A consequente intransitividade dos cantos, além de seu caráter performático e, frequentemente, sagrado, em consonância com séculos de perspectiva colonialista, inclusive no âmbito dos estudos literários, levou a um desconhecimento geral sobre a riqueza dessas obras. Hoje, junto com as transformações pelas quais as novas gerações passam nas comunidades indígenas, esse desconhecimento ameaça a longevidade e a importância dos cantos como parte do patrimônio imaterial desses povos.

A inclusão desse repertório na cultura letrada exige uma série de reconfigurações no campo dos estudos literários e implica na abertura dessa área para um diálogo mais profundo com a antropologia e a etnologia, a linguística e os estudos de tradução, aspectos que merecem reflexão, como afirmam Viveiros de Castro (2004) e Risério (1993), ao considerarem a necessidade dessa abertura para que de fato haja a construção de um conhecimento a partir dos contextos e nos contextos das comunidades indígenas.

Nesse sentido, no seu trabalho com os cantos da comunidade indígena Marubo, Cesarino (2008) defende que a inventividade poética esteja ligada à exposição etnográfica, aliança que procurou estabelecer para posicionar os cantos no mesmo patamar dos poemas das “altas” literaturas ocidentais, isto é, posicioná-los como textos criativos, nos quais há uma organização interna intrincada, que resulta num conjunto no qual se unem a performance vocal e coreográfica, a iconografia e o trabalho com a

³ Segundo Cláudia de Matos, o conceito de “textualidades indígenas” abrange “... amplo sistema semântico e formal, relacionado a uma visão de mundo complexa e diferente da nossa, e manifestado em modalidades textuais variadas e de contornos frequentemente imprecisos” que compreende o conjunto de narrativas e cantos de expressão lírica e religiosa das populações indígenas. Dois grupos de textos fazem parte desse sistema: os textos das culturas ágrafas, composto pelas narrativas e pelos cantos; e aqueles, em prosa e verso, que já nascem escritos (MATOS, 2005, p. 448).

palavra, segundo um contexto específico dessa comunidade. A intenção do antropólogo foi preencher uma lacuna no que se refere a publicações no Brasil que coloquem o “(...) infundável arcabouço cultural e poético ameríndio em pé de igualdade e capacidade de interlocução intelectual com a cultura cosmopolita” (CESARINO, 2008, p. 439).

Nesse tipo de trabalho é central o papel da tradução. Como textos criativos, com variados graus de intransitividade e intraduzibilidade, os cantos demandam um processo de recriação, no sentido que Haroldo de Campos atribui a esse conceito, como sendo o avesso da ideia equivocada de tradução literal, sendo, desse modo, uma criação paralela, autônoma, ainda que recíproca ao texto traduzido (p. 35), que não procura equivocadamente o significado, mas o próprio signo, em sua materialidade, sua expressão (CAMPOS, 2013, p. 35).

Essa visada estabelece uma leitura mais atenta e horizontal do texto traduzido, considerando que entre o tradutor e esse último podem se estabelecer relações de poder desiguais, paralelas à desigualdade estrutural, social e econômica entre as línguas em questão, como reflete Talal Asad, num texto paradigmático sobre esses problemas, *The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology* (1986). Segundo Asad, é preciso não esquecer que, de fato, a tarefa do tradutor esteve muito tempo a serviço das demandas colonialistas e, de certa forma, ainda está, aspecto particularmente dramático no caso do trabalho do etnógrafo e daqueles que, de uma posição letrada e ocidental, escrevem sobre populações ágrafas, ou que pertencem a culturas completamente diferentes daquele paradigma, para um público igualmente letrado e acadêmico, processo do qual o traduzido não faz parte a não ser como objeto (ASAD, 1986, p. 154-156).

Traduzir culturas significa entender que aqueles cantos e narrativas são elaborados por sujeitos, o que faz dessa tarefa algo que ultrapassa questões puramente verbais – se é que essa pureza é possível, o que não é, a não ser que esteja a serviço de um discurso hegemônico –, significa que a tarefa do etnógrafo não pode ser a busca por um sentido real da sentença, sentido esse que costuma estar na língua do tradutor, segundo uma posição de poder e de controle sobre o significado (ASAD, 1986).

Assim, se traduzir significa trair, segundo o famoso trocadilho “Traduttore, Traditore”, para Viveiros de Castro (2004), ao encontro de Asad, o tradutor deve, na medida do possível e sempre, trair a si mesmo, trair sua própria língua, isto é, deixar-se perturbar e a sua palavra pela língua do outro e pela perspectiva do outro, única forma de alcançar um diálogo crítico e genuíno com outras culturas. Segundo o autor, a partir de sua proposta e noção do perspectivismo ameríndio, esse diálogo é possível ao se assumir a tradução como um equívoco em potencial, que, longe de ser uma falha, ou, por assim ser, é justamente o que possibilita a comparação entre culturas incomensuravelmente diferentes.

Pressupor que seja possível contornar ou superar essa diferença por meio da tradução significa acreditar que um sentido único é possível, algo que, como Asad bem expõe, geralmente serve ao significado e aos interesses de apenas uma das partes. Já ver a diferença, o equívoco, como condição fundamental desse diálogo significa, segundo Viveiros de Castro, “(...) enfatizar ou potencializar o equívoco, (...) presumir que ele sempre existirá, o que faz da tradução uma comunicação pelas diferenças e nas diferenças, que abre mão de silenciar o Outro, ao presumir um significado unívoco, uma similaridade essencial [tradução da autora] ⁴” (2004, p. 10).

É desse modo que, para Cesarino (2008), o trabalho de tradução das poéticas indígenas deve ser realizado juntamente com um mergulho na perspectiva interna que as culturas ameríndias apresentam, para que seja possível haver uma consciência maior, na medida do possível, do tipo de mutilação e alteração que esse processo necessariamente vai estabelecer nesse repertório.

Matos (2005) acredita que a complexidade desse trabalho vincula-se à questão da autonomia desses povos e deve ser realizado prioritariamente pelos próprios membros das comunidades indígenas, sendo eles os responsáveis por rever e recriar os conceitos que envolvem o registro e a tradução de seus cantos e narrativas, segundo

⁴ *To translate is to emphasize or potentialize the equivocation, that is, to open and widen the space imagined not to exist between the conceptual languages in contact, a space that the equivocation precisely concealed. The equivocation is not that which impedes the relation, but that which founds and impels it: a difference in perspective. To translate is to presume that an equivocation always exists; it is to communicate by differences, instead of silencing the Other by presuming a univocality—the essential similarity—between what the Other and We are saying (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 10).*

suas perspectivas, apropriando-se desse conhecimento para, entre outras possibilidades, torná-lo lugar de reflexão sobre sua identidade.

Cesarino (2008) acredita que a maior parte dos trabalhos publicados nessa área, no Brasil, muitos no contexto da educação escolar indígena, não apresenta o devido cuidado com as complexidades desse repertório. Uma das exceções, citada rapidamente pelo autor, é Kosmofonia Mbya Guarani, parte de um pequeno conjunto de projetos no qual etnografia, tradução e poesia dialogam em graus variados ⁵.

Partindo dessa discussão, se a escolha do texto a traduzir é extremamente reveladora, já que, segundo uma operação de crítica implicada na tradução, essa escolha configura uma tradição ativa e questionadora (CAMPOS, 2013), perguntamo-nos: o que essa escolha de Diegues revela sobre seu projeto estético e sobre sua poesia? Mais ainda, a partir de que equívoco ou de que equívocos a obra em questão propõe sua visão sobre e com os Mbya Guarani? O trabalho do etnógrafo como tradutor e do poeta como tradutor têm ou devem ter a mesma natureza? As respostas a essas perguntas estão em pleno andamento e procuram esclarecer como Kosmofonia Mbya Guarani torna-se fonte de uma reflexão crítica e estética sobre a obra do poeta e cumpre um determinado papel no seu projeto estético.

Embora trabalhem com materiais semelhantes, acredito que uma obra como a de Cesarino tenha pretensões diferentes do trabalho que resultou em Kosmofonia. Ainda que o trabalho de campo realizado por Guilherme Sequera seja de cunho etnográfico, não há ali a pretensão explícita de se discutir teoricamente conceitos e métodos da Antropologia, como no trabalho sobre os Marubo, embora isso possa ocorrer

⁵ Nesse conjunto, podemos citar a obra de Cesarino, *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo* (2013), baseada em tese ligada ao programa de pós-graduação em Antropologia do Museu Nacional; a tese de Charles Bicalho, de 2010, “Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali”, do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, disponível no endereço: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-89WLDX/koxuk_a_imagem_do_y_m_y_na_po_tica_maxakali_2010_charles_bicalho.pdf?sequenc e=1; o trabalho da tese está relacionado à obra *Yãmîy xop xohi yōg tappet: livro de cantos rituais Maxakali* (2004), de autoria de Gilmar Maxakali, em parceria com Bicalho; a tradução do poema maia “Popol Vuh”, de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston (2007); além do trabalho exemplar de Antonio Risério, em *Textos e Tribos* (1993), que também trata das poéticas afrodescendentes ligadas aos orikis-orixás.

indiretamente. As opiniões de estudiosos apresentadas em Kosmofonia são breves e intuitivas, sem um cunho acadêmico mais rigoroso.

Assim, é significativo que a maior parte das intervenções seja de Diegues, todas marcadas pela verve de seu projeto estético, cuja utopia poética ressoa nos cantos guaranis, a partir de um ponto fundamental: a atribuição de uma determinada noção de origem e autenticidade aos Mbya Guarani, sendo essa ideia o lugar no qual os conceitos de primitivo e de selvagem se constituem. Para o poeta, a capacidade de criar e recriar as coisas ao seu modo, que traz arte e vida imbricadas no cotidiano, faz dos Mbya um povo original, autêntico, para o qual a palavra ocupa uma posição fundacional, que esclarece a importância atribuída aos cantos e aproxima o trabalho do poeta – artista da palavra – daquele exercido pelos Mbya, diariamente:

A essência e a medula da cultura Mbyá-Guarani é a palavra. A palavra-alma, o orvalho em chamas, as belas palavras primeiras. (...) Para os Mbyá-Guarani a palavra se confunde com as origens do universo. Cada Mbyá é um obscuro e anônimo artista da palavra, um poeta selvagem, um profeta do seu tempo, um cantor de vanguarda primitiva. Sua palavra é o seu próprio ser, seu espírito, sua alma, sua essência. Em Mbyá-Guarani, palavra é sinônimo de alma (DIEGUES, 2006, p. 33 e 34).

Nesse sentido, é conhecida a relação entre a etnopoésia e a atribuição de uma origem vanguardeira e primitiva, isto é, primeira, às poéticas indígenas em geral, como antecipadoras das novidades apresentadas pela poesia moderna no Ocidente letrado. Pouco explorada no Brasil, essa vertente trata da recriação de formas poéticas ancestrais e não ocidentais a partir de uma visada formal que expõe a vivacidade e atualidade desses textos e assume o desafio de lidar com a amplitude de suas performances.

Nesse âmbito, a questão da origem também é problemática, como expõe Cesarino (2008), já que o valor que essa noção do primitivo adquiriu para a estética moderna projeta seus dilemas sobre as poéticas indígenas, para as quais a ideia de tempo é muito diferente da ocidental e nas quais os cantos apresentam sentidos particulares. Na opinião do antropólogo, atentar para as especificidades dessas poéticas

– sua organização interna – é fundamental para a empreitada da tradução, sobretudo se o que se quer é a transcrição desses textos.

Na apreciação que Diegues faz dos cantos, em *Kosmofonia*, fica claro o direcionamento da etnopoética, ainda que ali a ideia de origem esteja baseada no levantamento que o poeta faz de textos antológicos sobre os guaranis de antropólogos como Bartolomeu Melià, e esteja presente também nas traduções dos cantos, como veremos a seguir, e nos textos dos próprios indígenas, nos quais os conceitos de alma, a própria ideia de origem, do “pai Ñamandu”, embora pareçam vir de um repertório muito aproximado à cultura religiosa monoteísta, tem como foco o papel predominante que a palavra apresenta nos modos como os Mbyá entendem a criação do homem, do mundo e da própria condição humana.

No entanto, para além dessas questões, o funcionamento retórico dessa noção de origem, de espontaneidade e de comunhão com o entorno revela-se nos sonetos de Diegues, por exemplo, nos quais, o eu-lírico professa uma crença anacrônica e excêntrica, no contexto da poesia brasileira contemporânea, na beleza da palavra poética, no “sêmen”, ou “leche” da palavra, imagem recorrente em muitos de seus poemas, ao mesmo tempo em que, ali, esse gesto se perde ao expor sua face construída e artificiosa, ao oferecer um soneto composto pelos resíduos de um *lócus* urbano caótico e periférico, no qual se apresentam a linguagem da mídia, da violência, da escatologia e do abandono. As belas palavras Mbyá já não são possíveis nos poemas do autor, nos quais sua utopia poética adquire um tom irônico e melancólico (CARTAPATTI KAIMOTI, 2014).

É importante notar que, dos sete cantos traduzidos – três são cantos infantis, enquanto os outros quatro são cantos xamânicos e/ou sagrados, sendo um deles uma oração fúnebre – três apresentam um tom igualmente melancólico, ligado a uma consciência das dificuldades de sobrevivência física e cultural enfrentadas pela comunidade, como podemos ver nos excertos a seguir:

(...)

É isso – é este o sentido do nosso mba'ea'ã
Para que possamos despertar e entender
E que depois

Essas pessoas de carne e osso que não conseguem mais entender
Ouçam mais nossos pais todos e nossas mães todas
e assim sendo então os que já não
Sabemos mais cuidar um dos outros
Tomara que essas coisas que distraem tanto nossas palavras
Não nos destruam tanto
É por isso então que cantamos e rezamos
Para que já não nos equivoquemos tanto
(Canto a Ñamandu (Nossa vida mesma), Kosmofonia Mbya Guarani,
2006, p. 72 e 73)

Então eu canto um canto desencantado
Por teu mundo
Por teus filhos jequakava
Por esse mundo do qual também faço parte
É isso, Ñamandu, por teu mundo
Eu canto um canto desencantado
Ô Ñamandu!
Para que passem os males que nos sufocam
Para que seja legal a travessia da qual fazemos parte
Para que as palavras do nosso esforçado canto (mba'ea'ã)
Também tenham o mesmo sentido, a mesma graça, a mesma
grandeza,
A mesma luz, a mesma força interior das palavras do teu canto
esforçado (mba'ea'ã)
(Jeovasa Rañe'ie'y (ore ñe'e ruete), Kosmofonia Mbya Guarani,
2006, p.80 e 81).

(...) Se eu pudesse ter pressentido
Se você talvez tivesse previsto
Ao redor dos fogões (das aldeias)
Mas vocês não podem ver o invisível porque
Ninguém mais dá importância para estas coisas
Pelas periferias da aldeia
Era para ele este final
Mesmo que tivesse um nome bom (...)
(Nembe Pukaei: canto-oração, Kosmofonia Mbya Guarani, 2006, p.
85)

Nessas canções, de que se compõem, de fato, as belas palavras Mbya? O desencanto, o equívoco, a distância dos modos de vida tradicionais e, conseqüentemente, do canto e da palavra-alma Mbya, mostram, por um lado, o dinamismo dessas manifestações que são recriadas e acompanham a experiência das comunidades, agindo como lugares de reflexão e resistência. Por outro lado, a

incorporação dessa consciência crítica, da vivência nas “periferias das aldeias” interfere na graça, na beleza primitiva da palavra Mbya sobretudo se considerarmos que essa beleza também é fruto de uma projeção da utopia poética de Diegues sobre as canções, que se mostram ainda mais complexas, porque vivas, que poderíamos supor diante de textos tradicionais e sagrados.

Após cada verso das canções, apresenta-se seu registro em guarani. Como pedras no meio do caminho do leitor, essas frases reforçam sua face estrangeira, a partir de um estranhamento sonoro que apresenta a tradução como processo em aberto, no qual se mantém expostas zonas de intraduzibilidade. Esse aspecto está presente também no portunhol selvagem com o qual Diegues se expressa em vários momentos da obra, ao apreciar os textos e a cultura Mbya. O guarani e sua língua inventada se unem nas zonas citadas e exigem do leitor a travessia difícil por uma paisagem híbrida.

Desse modo, podemos observar que esse trabalho é fonte de reflexão crítica e estética para o autor na medida em que, na sua obra como um todo, colocar-se como estrangeiro em sua própria língua, em sua própria terra, implica em assumir uma espécie de autoexílio, de ocupar um espaço liminar e transitório, entre olhares e perspectivas muito diferentes entre si. Significa, por fim, deixar-se perturbar por esse outro e fazer do seu texto uma ponte, fronteira aberta, um lugar de contato e de contaminação.

Referências Bibliográficas

ASAD, T. The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology. In: James Clifford and George E. Marcus (eds). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986. p. 141-64

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 31-48

CARTAPATTI KAIMOTI, A. P. M. Douglas Diegues: poesia e crise. *Remate de Males*. Campinas-SP, (34.1): Jan./Jun. 2014. p. 171-184

CESARINO, P. de N. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Tese de doutoramento apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFRJ, 2008.

DIEGUES, D. *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens*. Curitiba (PR): Travessa dos editores, 2003.

MATOS, C. N. de. Textualidades indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005

SEQUERA, G., DIEGUES, D. (Org.). *Kosmofobia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, E. de. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. Vol. 2. Disponível em:
<http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>. Acesso em: 10 fev. 2015.