

# Publicando poesia traduzida: uma investigação sobre as margens do mercado mundial de livros<sup>i</sup>

Recebido: 18.02.23  
Aprovado: 01.03.23

Gisèle Sapiro (orcid.org/0000-0003-3160-984X),  
Centre National de la Recherche Scientifique,  
Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, Paris, France<sup>ii</sup>.

No campo editorial, assim como no campo literário, a poesia é representativa daquilo que Pierre Bourdieu (1993; 1996) chama de polo de pequena produção e circulação. Devido a suas baixas vendas, pelo menos no curto prazo, o investimento em publicação de poesias poderia ser visto como um ato desinteressado, se restringíssemos a noção de interesse a atividades econômicas. É evidente, como Bourdieu (1998) aponta, que interesses não podem ser reduzidos à sua dimensão econômica, tampouco à sua limitada definição no âmbito da teoria de escolhas racionais. De acordo com Max Weber (1991), existem diferentes tipos de interesses sociais. Em sua tipologia de formas de ação, Weber diferencia quatro tipos ideais: ação racional (com relação a fins), ação racional (com relação a valores), ação afetiva e ação tradicional. Com efeito, valores podem fazer com que as pessoas ajam de uma forma que seria considerada irracional, um exemplo pragmático disso seria um capitão que, seguindo o código de honra de sua profissão, decide se afogar junto ao seu navio.

Editoras que investem em poesia sabem que esses investimentos não irão resultar em ganhos econômicos e, provavelmente, irão gerar até mesmo perdas. Como suas motivações podem ser explicadas? Devemos descrever sua ação como irracional? Certamente não. Mesmo em nossas sociedades capitalistas existem muitos exemplos similares de ações desinteressadas, que são motivadas pela crença em certos valores – aqui, a crença na poesia. Em *As regras da arte*, Bourdieu (1996) analisa a posição do editor de vanguarda, representada pela primeira vez pelo editor de Baudelaire, Auguste Poulet-Malassis, que teria muitos seguidores no século XX. É uma posição que pode ser valorizada no campo literário, ou pelo menos nos círculos de poesia, sendo assim, um investimento que fornece capital simbólico. Pode-se encontrar dezenas de pequenas editoras inteiramente dedicadas à poesia anualmente em junho, em Paris, quando o *Marché de la poésie*, uma feira de livros e festival de poesia, lota a Place Saint-Sulpice. Nos Estados Unidos, esse tipo de mi-

*i.* Tradução de Gisèle Sapiro (“Publishing poetry in translation: an inquiry into the margins of the world book market”, in Jacob Blakesley (ed.), *Sociologies of poetry translation. Emerging perspectives*, p. 23-43. London, Bloomsbury Academic, 2018). Tradutores para o português: Carolina Monteiro de Castro Nascimento, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (orcid.org/0000-0003-3227-2695) <cah.castro@gmail.com> e Eduardo Dimitrov, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (orcid.org/0000-0003-3139-1246) <eduardodimitrov@unb.br>.

*ii.* Gisèle Sapiro é diretora de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique e diretora de estudos do Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, Paris, France. <sapiro@ehess.fr>.

1. Infelizmente, após a produção deste capítulo, a Burning Deck fechou as portas.

creditoras também existe, como a Burning Deck<sup>1</sup>, em Providence, Rhode Island, ou a Ugly Duckling, no Brooklyn, Nova York. A existência dessas pequenas empresas é ainda mais significativa dado que desde os anos 1970 a poesia tem sido, em grande medida, marginalizada no mercado mundial de livros, devido a restrições comerciais mais rígidas, à concentração de publicações em grandes conglomerados e à acelerada fusão e venda de empresas (Schiffrin, 2000; Bourdieu, 2008; Thompson, 2010; sobre carreiras de poetas na França, ver Dubois & François, 2013).

Isso é ainda mais real para tradução de poesias. Com a exceção de *best-sellers* mundiais, a posição das traduções no mercado mundial de livros também se tornou frágil (Sapiro, 2008a, 2010, 2016a). Publicar traduções de trabalhos literários requer mais apoio financeiro, uma vez que os custos, maiores do que para as obras originais devido à remuneração do tradutor, normalmente não são cobertos pelas vendas. Para trabalhos com *copyright*, incidem custos adicionais para a aquisição dos direitos de tradução. Investir em uma tradução é arriscado também porque, contrário à ideia de que a globalização unificou o mercado literário, o sucesso em um país não garante que a experiência será a mesma em outro. Traduzir poesia também é, em si, um ato desinteressado do tradutor, já que muitas vezes é feito de graça, como um trabalho por amor, por paixão.

Neste capítulo, irei primeiramente desenvolver uma perspectiva sócio-histórica baseada no campo editorial francês para demonstrar a marginalização da poesia no mercado mundial de traduções desde os anos 1970. Irei então comparar a posição da poesia traduzida nos campos editoriais francês e americano na era da globalização. Os dados quantitativos reunidos para os dois países confirmam que a poesia traduzida (especialmente de autores contemporâneos) foi confinada ao polo de pequena circulação. Na segunda parte do capítulo, focarei na trajetória, motivos e estratégias de duas editoras contemporâneas de poesia que, apesar de apresentarem diferenças objetivas, compartilham algumas características devido às suas posições no polo de circulação em pequena escala: Bruno Doucey, na França, e Ugly Duckling, nos Estados Unidos.

## O lugar da poesia traduzida no campo editorial

Embora tenha sido um gênero dominante no campo literário durante o século XIX, a poesia começou a ser marginalizada na França no final do século, na medida em que o mercado do livro se expandia e outros gêneros vinham à tona, particularmente o romance (Charle, 1979). Ao deixar de ser o gênero dominante em geral, a poesia tornou-se o gênero privilegiado da vanguarda, dos Cubistas aos Surrealis-

tas, passando pelos Futuristas (Boschetti, 2001; Bandier, 1999). Os movimentos de vanguarda tendiam a ser internacionais desde o princípio e ofereciam modelos que circulavam no campo literário transnacional ao redor do mundo (Boschetti, 2014; Ungureanu, 2017).

Essa circulação se intensificou entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, período caracterizado pelo aumento das traduções. O aumento da circulação de obras literárias pode ser explicado por três fatores. Primeiro, o surgimento dos Estados-nação, que estabeleceram cânones da literatura nacional e incentivaram autores locais contemporâneos a produzirem obras literárias na língua adotada como nacional (Thiesse, 1998; Casanova, 2004). Em relação ao primeiro, o desenvolvimento da editoração em muitos países é o segundo fator que deve ser levado em conta, especialmente se considerarmos que a tradução foi uma forma de estabelecer um corpo de obras literárias nas recém-adotadas ou criadas línguas nacionais (Even-Zohar, 1990; sobre o papel da publicação na construção de identidades nacionais, ver Anderson, 2006). O terceiro fator é a ideologia do internacionalismo, institucionalizada com a criação da Liga das Nações, após a Primeira Guerra Mundial, movimento que teve repercussão imediata na República Mundial das Letras, como mostra a participação de escritores famosos como o poeta Paul Valéry no Comitê Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações e, mais especificamente, pela criação do PEN Club, em 1921, para defender os valores intelectuais contra o nacionalismo, reunindo escritores que compartilhavam uma devoção à paz e à liberdade (Sapiro, 2009).

Na França, revistas literárias como *Le Mercure de France*, *La Nouvelle Revue Française*, *La Revue Européenne* e *Europe* abriram um diálogo intercultural graças às habilidades linguísticas e redes internacionais dos colaboradores. As editoras lançaram séries específicas de literatura estrangeira e o número de antologias dedicadas a outras literaturas nacionais multiplicou-se (Sapiro, 2019). No entanto, a poesia estava sub-representada. A maioria dessas séries publicou romances que se tornaram, como já foi mencionado, o gênero dominante. No catálogo de 1936 de uma das editoras mais prestigiadas da época, a Éditions de la Nouvelle Revue Française (que se tornou a Gallimard após a Segunda Guerra Mundial), a poesia representava apenas 2,4% do número total de traduções (oito títulos), enquanto 50% das traduções eram de romances (Sapiro, 2015a).

No entanto, algumas editoras de vanguarda publicaram antologias inteiramente dedicadas à poesia. Elas eram geralmente editadas por um poeta que também era tradutor, como Yvan Goll (pseudônimo de Isaac Lang), que editou, em 1922, uma antologia de poesia contemporânea de todo o mundo, intitulada *Les cinq conti-*

*nents* [Os cinco continentes], publicada por La Renaissance du livre. A Kra-Le Sagittaire, outra editora de vanguarda, ligada ao grupo surrealista (essa era a editora de André Breton), publicou, em 1928, uma *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* [Antologia da nova poesia americana], editada e traduzida pelo poeta franco-americano Eugène Jolas, incluindo poemas de Ezra Pound e E. E. Cummings, entre outros. Jolas havia lançado a revista de vanguarda literária *Transition* no ano anterior (Mansanti, 2009). Kra-Le Sagittaire também começou a publicar a *Revue Européenne* em 1923, editada pelo escritor surrealista Philippe Soupault, na qual poemas de Sherwood Anderson, E. E. Cummings e William Carlos Williams apareciam em traduções, em uma época em que o campo literário francês estava apenas descobrindo a literatura americana (Jeanpierre, 2010). Dois outros periódicos desempenharam um papel importante na introdução da poesia estrangeira clássica e contemporânea na França, incluindo John Donne, William Blake, Rainer Maria Rilke e T. S. Eliot, a saber, *Commerce* (1924-1932) e *Le Navire d'Argent*, (1925-1926).

Uma figura-chave foi Adrienne Monnier, diretora e editora de *Le Navire d'Argent*, proprietária de uma conhecida livraria que publicou a tradução francesa de *Ulisses* de Joyce, em 1929, a qual havia sido publicada pela primeira vez em inglês sete anos antes, em Paris, por sua amiga Sylvia Beach (Murat, 2003). Em 1935, Monnier tornou-se a administradora da revista *Mesures*, que substituiu a *Commerce* e introduziu autores estrangeiros originais como Franz Kafka, Christopher Isherwood, Robert Musil e Katherine Anne Porter.

Após a Segunda Guerra Mundial, o campo literário francês experimentou uma nova fase de internacionalização, caracterizada pela abertura das fronteiras geográficas do mercado de tradução para culturas não ocidentais, que dificilmente haviam sido traduzidas antes da guerra (com exceção de autores muito consagrados, como o vencedor do Prêmio Nobel indiano Rabindranath Tagore). Houve algumas experiências isoladas, como a tradução de Jean Paulhan da poesia tradicional Malaxe, o Hain-Teny Merinas, mas o interesse francês em culturas não ocidentais no mercado literário mais amplo foi fomentado após a guerra por um programa da Unesco em favor da “interpenetração literária”, que forneceu apoio financeiro para projetos de tradução de literaturas asiáticas e latino-americanas. Este programa ajudou a apoiar alguns projetos de tradução de poesia, como uma antologia de poesia chinesa, publicada pela Gallimard em 1962, e uma antologia similar de poesia japonesa pela mesma editora em 1971 (Sapiro, 2015a).

No entanto, o romance era o gênero privilegiado para tradução. Gallimard, por exemplo, pensava que um novo autor estrangeiro só poderia ser apresentado com um romance. Assim, recusava coleções de poemas traduzidos ou de contos e só

aceitava outros gêneros depois que a reputação do autor estrangeiro já estivesse estabelecida. Algumas exceções poderiam ser feitas em alguns casos, como o de Borges (*Fictions* foi o primeiro de seus títulos a aparecer em tradução francesa, em 1952; Sapiro, 2017). No entanto, isso nunca aconteceu com a poesia.

Não obstante, em 1966, a Gallimard lançou uma série específica para poesia traduzida em edições bilíngues, “Poésie du monde entier” [Poesia do mundo inteiro]. Surgiram ali obras de poetas como Luis Cernuda, Hans-Magnus Enzensberger, James Joyce, Octavio Paz, Cesare Pavese e Fernando Pessoa. Esta série durou apenas três anos. Os autores eram todos europeus ou latino-americanos. As tiragens foram entre 1.600 e 3.000 exemplares<sup>2</sup>.

2. Números obtidos na base de dados das editoras que pude consultar em 2013.

Apesar das vendas modestas, a Gallimard não parou de publicar poesia traduzida. A base de dados da lista, incluindo todas as séries, contava com 145 títulos traduzidos até 2010, dos quais apenas nove eram de autoras mulheres (Sappho, Gaspara Stampa, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Anna Akhmatova e Marina Tsvetaeva). A maioria desses títulos foi publicada na série de bolso “Poésie Gallimard”.

Ao considerar sua distribuição por idioma, pode-se observar cinco línguas centrais na importação de poesias pela Gallimard (entre 14 e 28 títulos cada), todas línguas da cultura ocidental: inglês, espanhol, russo, italiano e alemão.

O inglês é o primeiro, com suas 28 traduções espalhadas entre autores britânicos, americanos, irlandeses, galeses e escoceses. Os 13 títulos de autores britânicos são em sua maioria de poetas canônicos ingleses, seja do Renascimento, do século XVII ou do século XIX: Shakespeare (2), John Donne, Milton, Keats, Coleridge, Wordsworth, Emily Brontë (2), Browning, Auden e Dylan Thomas. Outros dez títulos são de autores americanos, incluindo dois que começaram a publicar após a Segunda Guerra Mundial, Allen Ginsberg e Sylvia Plath, além de Melville, Poe, Emily Dickinson (2), Walt Whitman e Faulkner. Marguerite Yourcenar também traduziu o *Negro Spirituals*, em 1964. Há dois títulos de autores irlandeses, Yeats e Joyce, mas apenas um de um poeta escocês, Kenneth White, que vive na França desde 1962, e dois títulos do poeta indiano Tagore (um publicado em 1935, e o segundo em 1963).

O espanhol se aproxima do inglês, com 26 títulos, dos quais dez são da Espanha, de poetas da primeira metade do século XX: García Lorca, que é a figura principal com quatro títulos; Antonio Machado e Cernuda; um autor clássico, De Quevedo, que entrou na lista recentemente (em 2010); e dois poetas contemporâneos, José Angel Valente e Antonio Gamoneda, ambos publicados por pequenas editoras como Corti, La Différence e Unes antes de chegarem à lista da Gallimard em 1998 e 2010, res-

pectivamente. Enquanto isso, uma miríade de poemas latino-americanos também foi traduzida. Foram seis títulos do chileno Pablo Neruda, seguido por dois poetas mexicanos, Octavio Paz (4 títulos) e o exilado espanhol Tomás Segovia. Os outros três países de língua espanhola representados são a Argentina, com duas coleções de poesia de Borges (além de um volume recente de canções de tango); Colômbia, com um volume de Álvaro Mutis; e Guatemala, com um livro de Miguel Asturias.

Com 17 títulos, o russo é a terceira língua mais popular na lista [de traduções] da Gallimard, constituída por Pushkin, Mandelstam, Mayakovsky, Marina Tsvetaeva (3), Anna Akhmatova, Pasternak, Esenin e Voznesensky.

O italiano, o quarto idioma mais popular (15), é destacado nas traduções de Dante, Petrarca, Gaspara Stampa, Leopardi, Montale, Ungaretti, Pavese (2), Pasolini (3) e Mario Luzi.

Do alemão (14): Goethe, Novalis, Heine, Hofmannsthal, Hölderlin (2), Nietzsche, Rilke (2), Paul Celan, Enzensberger (2) e Trakl.

Cinco línguas podem ser definidas como semiperiféricas (3 a 8 traduções): elas incluem uma língua clássica, o latim, mas também o português, o grego moderno, o árabe, o japonês. Os poetas portugueses são Pessoa (2), Helder, Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, além de Carlos Drummond de Andrade, como o único autor brasileiro. Do grego, Gallimard publicou traduções de Cavafy (2), Ritsos, Seferis, Elytis, Dimoula, a primeira poeta viva a entrar na lista. Do árabe, além de um Diwan de poesia árabe clássica, há duas coletâneas do poeta sírio Adonis e uma do palestino Mahmoud Darwish.

Os idiomas periféricos (1 ou 2 títulos) são tcheco (2), finlandês (2), chinês (1), marata (1), persa (1), sueco (1), turco (1) e iídiche (1) – aos quais devem ser adicionados dois títulos de francês antigo e dois de outros idiomas.

Em nível nacional, a parcela relativa à poesia entre os livros traduzidos para o francês varia entre os idiomas. A análise de um banco de dados de títulos literários traduzidos de 11 idiomas para o francês entre 1985 e 2002, por gênero, revela variações entre os idiomas, de apenas 2% dos livros de poesia traduzidos do inglês, 8% e 9% do alemão e do italiano, respectivamente, e até 14% e 15% de hebraico e espanhol, respectivamente (Sapiro, 2008b; observe que este banco de dados não inclui russo ou árabe). Nenhum livro de poesia foi traduzido do sueco. Essas variações indicam uma diferença no capital simbólico acumulado pelas diferentes línguas no gênero poético.

Quais são as editoras que traduzem poesia para o francês na era da globalização? Como vimos, Gallimard introduziu novos poetas até o final dos anos 1960, mas desde os anos 1980 essa editora tende a correr menos riscos e a investir em autores estrangeiros já consagrados, em sua maioria autores de textos em prosa. Essa estratégia foi analisada por Bourdieu em seu artigo sobre publicações (Bourdieu, 2008). Suas descobertas são confirmadas pelo estudo da estratégia da Gallimard na tradução de poesia. Os riscos são cada vez mais assumidos por pequenas editoras que dedicam grande parte de sua lista à poesia. É o caso de Corti e La Différence. Ambas publicam edições bilíngues. Por exemplo, em sua série “Ibériques”, Corti publicou coleções bilíngues de poemas de vencedores do Prêmio Nobel como Juan Ramón Jiménez, bem como de poetas mais contemporâneos como Amparo Amorós. La Différence foi fundada por um imigrante português e começou com traduções do português, ilustrando as habilidades linguísticas que se convertem em tradução literária e publicação, permitindo uma especialização e, assim, a criação de um “nicho”. [La Différence] foi à falência no verão de 2017.

Um padrão semelhante pode ser observado em editoras americanas que traduziram coleções de poesia do francês para o inglês entre 1990 e 2003 (Sapiro, 2015b). Enquanto as grandes editoras comerciais estão bastante ausentes, com exceção de três títulos de autores clássicos (La Fontaine, Baudelaire e Rimbaud) na Knopf, um quarto dos 142 títulos foi lançado por editoras universitárias. A maioria dos outros títulos foi publicada por pequenas editoras, especialmente aquelas especializadas em poesia. Dois exemplos proeminentes são Burning Deck (9 traduções) e, na Costa Oeste, Sun & Moon, cujo fundador, Douglas Messerli, lançou um novo selo em 1997, Green Integer, produzindo “livros de *belles lettres* de bolso”, incluindo traduções de poetas como Paul Celan, Gertrude Stein e Adonis.

Com sede em Providence, Rhode Island, a Burning Deck é uma editora de poesia sem fins lucrativos, fundada em 1961 por Keith e Rosemarie Waldrup. Em 1990, lançaram duas séries de tradução de poesia contemporânea, uma do francês e outra do alemão, “porque são as duas línguas em que somos competentes”, contou-nos Rosemarie Waldrup em entrevista<sup>3</sup>. Ao lembrar o momento em que começaram essas séries, ela explica:

Na época havia alguns poetas estrangeiros, a maioria muito famosos e, na maioria, muito velhos ou mortos (risos). E de uma forma natural, geralmente há uma certa lacuna entre a publicação em um país e a tradução e publicação em outro. Mas havíamos conhecido muitos poetas franceses, especialmente pelos quais estávamos muito entusiasmados, e decidimos, assim, que algo deveria ser feito sobre a comunicação.

3. Entrevista realizada em 23 de dezembro de 2010, por Youna Kwak para o mesmo projeto de pesquisa.

Ainda na entrevista, questionada novamente sobre o foco na poesia contemporânea, Waldrup respondeu:

Bem, porque era isso que estava faltando. Você sabe que os poetas mais velhos e famosos foram traduzidos e publicados pelas grandes casas, mas esses poetas mais jovens e mais recentes eram completamente desconhecidos, então isso era algo que valia a pena ser feito.

Assim, a Burning Deck introduziu nos Estados Unidos os poetas franceses contemporâneos Marie Borel, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Paol Keinieg, Jacqueline Risset, Pascal Quignard, Esther Tellermann e Alain Veinstein.

Quatro desses nove poetas são do sexo feminino, o que parece contrastar com a tendência geral de publicação dos Estados Unidos que observamos durante 1990-2003, onde apenas 17 dos 142 títulos de poesia francesa traduzida eram de autoria feminina. Havia apenas três títulos de autoras modernas entre eles (um de Joyce Mansour e dois de Carmen Bernos de Gasztold). As outras 14 coleções foram escritas por 11 poetas contemporâneas, e esses 14 títulos representaram metade dos títulos de todos os poetas contemporâneos traduzidos neste banco de dados. Assim, a lista de Burning Deck corresponde a essa presença acumulada de poetas mulheres na poesia contemporânea traduzida.

Outro caso de uma pequena editora é a Sun & Moon, fundada por Douglas Messerli em 1975, como uma revista nos moldes da *Art and Literature*, de John Ashbery, que já havia publicado algumas traduções, mas com foco mais americano. Sun & Moon tornou-se então uma pequena editora experimental sem fins lucrativos, que introduziu grandes autores como Paul Auster e Russell Banks no campo literário americano e no exterior. Em 1985, Messerli renunciou ao cargo de professor na Temple para se dedicar a escrever e a editar a Sun & Moon, “e então dei toda a minha vida à publicação, a partir de então. Sem receber nenhum dinheiro, mas publicando mesmo assim”, disse ele em entrevista<sup>4</sup>. Na década de 1990, a Sun & Moon publicou cinco traduções de poesias do francês, sendo uma do surrealista André Breton e quatro de poetas contemporâneos: Pierre Alferi, Henri Deluy, André Du Bouchet e Dominique Fourcade. Green Integer lançou outras três coleções de poetas de língua francesa – modernos e contemporâneos – Francis Carco, Olivier Cadiot e Andrée Chedid. Em 2000, Douglas Messerli lançou uma série de poesia internacional, “The PIP” (*Project for Innovative Poetry*) “Anthologies of World Poetry” [As Antologias da Poesia Mundial do Projeto para Poesia Inovativa]<sup>5</sup>, que publica antologias de grandes poetas internacionais, traduzidas de todas as línguas (do albanês e árabe ao coreano, russo e sueco), embora o francês continue sendo o idioma de origem favorito. O interesse de Messerli por culturas estrangeiras remonta à sua juventude. Ele usou

4. Entrevista realizada em 11 de fevereiro de 2009, por Gisèle Sapiro para um projeto de pesquisa sobre intercâmbio literário entre Paris e Nova York, financiado pelo MOTif (Observatoire du livre d'Île-de-France)(Sapiro, 2015b).

5. Disponível em: <<http://pippoetry.blogspot.fr/p/table-of-contents.html>>.

a palavra “amor à primeira vista” ao evocar sua primeira viagem à Paris. Lembrou ter sido iniciado na poesia francesa pelo curso de Marjorie Perloff sobre Rimbaud, Apollinaire e Pound na Universidade de Maryland, ilustrando o papel da educação na descoberta da literatura estrangeira:

Então eu me interessei por poesia, de repente, no mesmo instante, e então comecei a escrever poesia e, ao mesmo tempo, estava publicando essa revista. Então, rapidamente, meio que catapultou, comecei a publicar alguns livros e, a partir disso, adorei tanto que comecei a publicar mais livros. E então, finalmente, em um certo ponto, eu sempre quis fazer literatura mundial e sempre estive muito envolvido com literatura mundial em meus hábitos de leitura, e finalmente decidi que eu começaria a trazer traduções e fiz uma série internacional mundial em Sun & Moon. Mas quando a Sun & Moon finalmente fechou e a Green Integer, meu outro selo, começou a dominar, meu interesse se voltou ainda mais para a escrita internacional e realmente se concentrou na tradução, embora eu ainda publique escritores americanos, mas não tanto quanto eu fazia na Sun & Moon.

Mas a razão pela qual ele evoca investir mais na tradução é política e cultural, em termos de abrir a cultura americana para outras culturas em um período de autorreferenciamento (sobre este tema, ver Sapiro 2010):

Pareceu-me cada vez mais importante que, em um país que é tão, de certa forma, distante de qualquer outro tipo de internacional, quero dizer, especialmente nos anos Bush, mas tem sido verdade em toda a nossa cultura, temos sido tão incapazes de assimilar e aprender sobre outras culturas, que parecia crucial que alguns de nós continuassem publicando literatura internacional. E eu também estava muito perto dos editores da New Directions que fizeram isso, ao mesmo tempo, um dos meus amigos mais queridos é Dalkey Archive, então todos nós meio que sentimos a mesma coisa.

Embora a poesia não fosse seu foco principal, publicava poesia e drama “porque gosto de todos os gêneros”, como ele explica, distinguindo-se da editora americana por reivindicar a noção de *belles lettres* e afirmar sua afinidade com o que descreve como modelo francês de publicação de literatura:

Parece-me que neste país particularmente, se você gosta de ficção, não gosta de poesia, se gosta de drama, não gosta de nenhum desses, ao contrário da França, onde Gallimard ou P.O.L. publicam além das linhas e muitas *belles lettres* também... Pareceu-me crucial fazer isso nos Estados Unidos. [...] meu modelo, quando eu comecei o Green Integer, era uma série “Belle Lettristic”, que os

Estados Unidos nem sabem o que essa palavra significa, quer dizer, as pessoas nos Estados Unidos. Mas, uma série realmente belles lettres, e que começou com uma peça de Gertrude Stein, estou feliz por ser uma das pessoas mais queridas no mundo de Gertrude Stein. E então o segundo foi Robert Bresson [...] e então Oscar Wilde eu acho que foi nosso terceiro livro, e então já era um tipo de série literária muito francesa, de certa forma orientada para a França.

Embora no passado ele pudesse contar com bolsas do National Endowment for the Arts ou da Mellon Foundation, ele precisou renunciar ao *status* de organização sem fins lucrativos e fechar a Sun & Moon porque a solicitação de bolsas era demorada e ele não tinha mais funcionários. Ele concentrou seus esforços na série de bolso “Green Integer”, que vende menos em bibliotecas, mas mais em livrarias. Com exceção do tipógrafo e dos estagiários que às vezes fazem a revisão, Messerli agora trabalha sozinho. Fazendo tudo sozinho (incluindo os pedidos de subsídios e a contabilidade), ele nunca estipulou um salário para si mesmo: “Eu apenas faço isso do meu coração”. Agora ele depende principalmente de subsídios de governos estrangeiros. Sua rede permite que ele identifique autores interessantes (ele citou Keith e Rosemary Waldrop como amigos queridos com quem realiza trocas), enquanto o capital simbólico acumulado por sua firma a torna atraente para bons tradutores, dispostos a fazer o trabalho de graça, uma vez que ele geralmente não consegue pagá-los além de uma modesta parte dos royalties. É por isso que ele começou a contar cada vez mais com professores universitários:

Em primeiro lugar, há tão poucas traduções sendo publicadas que qualquer um que esteja fazendo isso, e há várias pessoas neste país que gostariam de traduzir, eles só não conseguem ter seus trabalhos publicados, e eu sou um dos grandes lugares que se interessam por esse tipo de trabalho. Então, tenho alguns dos melhores tradutores enviando trabalhos para mim.

Alguns projetos não dão retorno, mas outros são rentáveis, de modo que, em geral, as vendas são suficientes para cobrir as despesas da impressão: “Não ganhamos dinheiro”, diz ele, “mas o que for arrecadado, é claro, apenas vai para outros livros de qualquer maneira”. Se esse investimento de longo prazo foi completamente desinteressado pelo lado econômico, trouxe reconhecimento simbólico dentro do campo literário – seus livros ganharam prêmios literários e de tradução como os prêmios PEN West, PEN New York e o French-American Translation Award – e, também, do governo francês que o nomeou *Officier de l’Ordre des Arts et des Lettres*, em 2000.

Assim, na França, como nos Estados Unidos, a poesia contemporânea traduzida encontrou refúgio no polo de pequena circulação do campo editorial. Como ilustra o

caso da Sun & Moon, até o *status* de organização sem fins lucrativos tornou difícil de ser mantido no polo extremo da circulação em pequena escala. Isso pode ser comparado à dificuldade de se obter financiamento público na França (por exemplo, as tiragens mínimas exigidas são às vezes muito volumosas para microeditores que trabalham sozinhos em casa e não têm espaço para armazenamento). A próxima seção estudará mais detalhadamente as estratégias de outras duas editoras contemporâneas de poesia: uma francesa, Bruno Doucey; outra americana, Ugly Duckling.

## Estratégias de tradução de duas editoras de poesia contemporâneas

Essas duas editoras de poesia cujas listas incluem uma parcela significativa de traduções têm algumas propriedades em comum devido às suas posições no polo de pequena circulação do campo editorial, apesar de suas diferentes orientações literárias: Doucey é socialmente engajada, enquanto Ugly Duckling é mais experimental e contracultural. As trajetórias sociais de seus fundadores e seus *status* também se distinguem: Bruno Doucey é uma editora comercial, enquanto a Ugly Duckling não tem fins lucrativos. A diferença de *status* pode ser relativizada se considerarmos que, na França, o status “sem fins lucrativos” não é generalizado na editoração, pois existe poucas fundações filantrópicas, mas há apoio estatal a editoras, o que pode ser considerado um equivalente (Sapiro, 2010).

Bruno Doucey foi professor de literatura do ensino médio e autor de livros didáticos que venderam muito bem. Ele deixou seu cargo de professor depois de 12 anos. Em 2002, recebeu um contrato para dirigir uma pequena editora dedicada à poesia, a Seghers, que se tornou uma marca do grupo Robert Laffont. Essa empresa foi fundada após a Segunda Guerra Mundial por um poeta, Pierre Seghers, que havia editado durante a ocupação alemã na França uma revista de poesia, *Poésie 40, 41 ...*, que conquistou capital simbólico ao publicar poetas que se opunham à ocupação, usando a poesia como código e era denominada “literatura de contrabando” (Sapiro, 2014, p. 330).

Doucey se tornou diretor em 2002 e permaneceu até 2009. Nesse período, o grupo Robert Laffont foi comprado por diversos conglomerados. Sob o grupo Editis, a pressão para alcançar rentabilidade aumentou. Até aquele momento, estava tacitamente acordado que seu selo editorial não precisaria lucrar com os livros que publicava, com a condição de que não se perdesse dinheiro. Ele tentou, naquela altura, encontrar soluções diferentes para o selo: ou sair do grupo (encontrou uma editora que estava pronta para comprá-lo) ou reagrupar esse selo com outros do grupo que tinham um espírito semelhante, seja poético ou educativo. No final, to-

6. Entrevista com Bruno Doucey, conduzida por Gisèle Sapiro em 29 de março de 2016.

dos esses projetos falharam; o conglomerado o impediu de realizar qualquer uma dessas soluções e solicitou uma grande quantidade de dinheiro quando a família Seghers quis comprá-lo. Doucey foi demitido quando o grupo Editis foi vendido ao conglomerado catalão Planeta, em 2009. Disseram a ele que “em tempos de crise, a poesia não tinha razão de ser, que ele [Doucey] não conseguia corresponder às expectativas de lucro”<sup>6</sup>.

Em 2010, graças às indenizações compensatórias que recebeu, Doucey iniciou uma pequena casa de edição independente, inteiramente dedicada à poesia. Os autores que ele havia publicado na Seghers escolheram segui-lo. Ele usa o termo “resistência” para descrever a posição das editoras muito pequenas que precisam competir com grandes editoras que dispõem de um departamento dedicado à poesia. Essas pequenas casas são ocupadas por homens e mulheres que muitas vezes “fazem tudo sozinhos, incluindo a difusão e a distribuição”.

Traduzir poesia era parte do projeto desde o princípio. Entre os quatro primeiros títulos, havia um autor haitiano escrevendo em crioulo, um poeta iraquiano escrevendo em árabe e um autor franco-americano escrevendo em inglês. Em seguida, publicou uma antologia de poetisas haitianas e, depois, mais poetas do mundo árabe. Margaret Atwood entrou na série no segundo ano. Muitos títulos são bilíngues, às vezes trilingues.

Construir uma lista requer capital social. Não é fácil para uma casa editorial jovem e pequena atrair autores importantes. Mas no caso da poesia, a desvantagem de ser pequeno pode se transformar em trunfo. Especialmente considerando que nesse polo de produção em pequena escala, a circulação da informação conta com redes informais de autores e tradutores, ao contrário do polo de grande produção, no qual a circulação internacional de obras é amplamente controlada por agentes literários profissionais. Doucey conseguiu converter os seus capitais simbólico e social como poeta para o campo editorial. Quando lhe perguntei como encontra os poetas que consegue para as traduções, ele me deu a seguinte resposta:

Isso é bastante fácil, na verdade, já que eu viajo muito. Sou convidado pelo meu trabalho como autor aqui e ali e, assim, esses poetas, eu os encontro com bastante naturalidade. Acho que a boa notícia se espalha muito rapidamente em quase todos os lugares, que uma editora na França, dirigida por um poeta, estava fazendo um trabalho sério, com livros primorosamente editados, mas também junto a um verdadeiro trabalho de campo, e assim os autores chegam até nós bastante naturalmente. Portanto, não tenho dificuldade em publicar autores [...] essa é a única coisa que é fácil mesmo! (Entrevista citada).

Nesse excerto, Doucey emprega a palavra “naturalmente” e o termo “fácil” duas vezes, significando que a construção da rede não exigiu nenhum esforço, foi espontânea. Aliás, um dos fatores que a fez funcionar tão facilmente é o desenvolvimento dos festivais de literatura, que tem sido para ele tanto uma fonte de rendimento como uma fonte de reconhecimento enquanto poeta (Sapiro, 2016b; Sapiro & Rabot (Eds.), 2017). Os festivais de poesia estiveram entre os primeiros festivais, pois a tradição da leitura em voz alta manteve-se mais na poesia do que na prosa. Esses festivais estão se tornando cada vez mais internacionais e são lugares estratégicos para a construção de redes literárias transnacionais.

Doucey também tenta levar a literatura a um público mais amplo pelo ativismo social, por meio de oficinas de escrita criativa na prisão, em hospitais com imigrantes. O tipo de poesia que ele publica ecoa questões sociais e políticas, sem ser claramente engajada.

Em seu primeiro artigo sobre editoração, intitulado “A produção da crença”, Bourdieu (1993, p. 74-111) refere-se à descrição de Marcel Mauss sobre a função da magia: quanto maior o circuito, mais forte é a crença. Para Bourdieu, a norma tácita de separação entre autor e editor é pré-condição para o estabelecimento do crédito ao autor. São os intermediários, como editoras e agentes literários, que produzem a crença na obra do autor. Eles transferem para novos autores o capital simbólico que acumularam e que está incluído no nome da empresa (como Gallimard). É por isso que as *vanity presses* [publicação por demanda] são incapazes de produzir crença: elas não investem em autores e não correm riscos. A autopublicação, até então, exclui o autor do campo literário (embora isso possa estar mudando).

Curiosamente, essa norma não se aplica tão estritamente na poesia. Um poeta pode ser um editor, embora ainda vá precisar de uma rede para obter reconhecimento. No caso de Doucey, sua reputação como poeta foi estabelecida antes de lançar sua própria editora. Mas os poetas precisam de menos mediação, pois formam uma comunidade de pares que funciona mais por afinidades eletivas do que pelo mundo competitivo e individualizado dos romancistas.

A segunda editora aqui examinada – Ugly Duckling – apresenta uma lógica semelhante à de Doucey, mas difere na medida em que seu capital simbólico é acumulado por meio de habilidades linguísticas e conhecimentos literários específicos. A Ugly Duckling é, nesse sentido, comparável a uma editora como La Différence. Essas habilidades linguísticas específicas muitas vezes explicam a especialização em certas línguas em detrimento a outras, e seria interessante conectá-las à história mais ampla dos fluxos de imigração (Sapiro, 2013). Outra diferença entre Bruno

Doucey e Ugly Duckling diz respeito às suas posições estéticas. A Ugly Duckling é mais vanguardista e experimental, além de contracultural, enquanto Doucey é mais narrativa e se dirige a um público mais amplo (é mais “pedagógica”, poderíamos dizer).

O editor de Ugly Duckling, Matvei Yankelevich, nasceu na Rússia e imigrou para os Estados Unidos quando tinha quatro anos. Na época em que o entrevistei, em 2010, ele era estudante de doutorado em literatura comparada na The City University of New York (Cuny), e trabalhava como professor de língua russa. Ele havia iniciado sua pequena editora, sediada no Brooklyn, no final da década de 1990. Em 2002, ela se tornou uma organização sem fins lucrativos.

Na entrevista, ele descreve como tudo começou com publicações xerocadas, zines, publicação de bricolagem, “tipo completamente não comercial, a maioria das coisas era grátis ou tipo um dólar”. Graças à sua rede na vanguarda, que incluía artistas e um diretor de teatro, eles iniciaram uma revista chamada 6x6 que era, em grande parte, feita à mão. Eles então a fazer livros à mão e livros de artista feitos em apenas uma edição:

Começou com publicações muito pequenas, como publicações xerocadas, zines, nesse estilo do que nos Estados Unidos é chamado de DIY, você sabe, tipo de publicação “faça você mesmo”, nesse sentido, bem *lo-fi* e tipo completamente não comercial, a maioria das coisas era grátis, ou tipo um dólar. E então começamos, conheci um monte de gente em Nova York que queria fazer, começar a publicar coisas... Então começamos (a revista 6x6), e esse era o nosso maior projeto naquele momento, em 2000, eram mil cópias; nós fizemos grande parte à mão, juntando e cortando os cantos e encadernando, e então as coisas ficaram um pouco mais fáceis, mas ela sai cerca de duas ou três vezes por ano e então é o tipo de coisa que continua a partir desse momento. E começamos a fazer livretos à mão, e alguns livros de artistas feitos em apenas uma edição, tipo muito orientados para arte. Havia vários escritores no grupo e alguns artistas, e uma diretora de teatro – Yelena Gluzman – e eu, ela [Yelena] e eu fizemos o *Emergency Gazette*, que era tudo sobre teatro, teatro no centro da cidade, arte performática efêmera... E então alguns *chapbooks*, alguns dos próprios editores estavam fazendo seus próprios livros, ou livros de amigos. Então, em 2002, nos tornamos oficialmente uma organização sem fins lucrativos, e queríamos solicitar subsídios, e comecei esta série do Leste Europeu e publicamos, pela primeira vez, alguns livros com tiragens maiores, como mil exemplares, o que, para os Estados Unidos, é grande para a poesia (Entrevista, 30 de setembro de 2010).

Em 2010, havia apenas um funcionário remunerado, e não era ele próprio. Os editores trabalhavam de graça, com Matvei Yankelevich descrevendo a editora como “um coletivo voluntário”. Naquele ano, o número de novos lançamentos chegou a trinta volumes, mas Yankelevich queria reduzi-lo para 24 no ano seguinte (dois por mês), visto que era muito trabalho para os editores que tinham, todos, outros empregos. Naquele momento, eles contavam com 200 assinantes que recebiam tudo o que publicavam, excluindo algumas edições especiais, por US\$ 150. Além disso, algumas bibliotecas como a Beinecke de Yale e a biblioteca da Universidade de Buffalo, que possuem coleções de poesia muito extensas, estavam adquirindo todos os seus títulos, inclusive as edições especiais. Para as livrarias, a Ugly Duckling trabalha com um distribuidor sem fins lucrativos com sede em Berkeley, que distribui seus livros “normais”. Eles têm uma rede menor de livrarias onde distribuem diretamente os poucos exemplares de livros artesanais ou as edições especiais. Eles organizam muitos eventos de poesia e usam a internet de forma extensiva, um recurso importante para essas pequenas editoras cujos livros não são distribuídos nas grandes redes de livrarias.

A editora é especializada em poesia e escrita experimental. Na entrevista, Yankelevich mencionou a Burning Deck como sua “editora favorita” e seu “modelo”. Em 2010, as traduções representaram cerca de um quarto dos títulos que publicaram. Elas chegaram a representar até metade do número total de novos lançamentos em alguns anos. Os livros são traduzidos principalmente do russo e de outras línguas eslavas, embora tenham alguns títulos do francês e de outras línguas não eslavas. Quando perguntado sobre como seleciona as obras para publicação, Matvei Yankelevitch respondeu de forma muito semelhante a Doucey:

Isso não foi um grande problema por cerca de sete anos, começou a ser agora, com a série de poetas do Leste Europeu porque assim que eu avisei as pessoas sobre o que estava acontecendo, havia tantos tradutores que estavam procurando por um lugar para enviar suas traduções, especialmente a vanguarda russa e do leste europeu, e trabalhos contemporâneos, não havia muitos lugares interessados em publicá-las, porque é bastante esotérico, as editoras aqui não sabiam o que escolher, não queriam investir dinheiro porque sabiam que não iriam vender. Então, quando eu comecei a série, logo de cara consegui manuscritos de traduções de poetas que eu queria publicar algum dia, como [Dmitri] Prigov, [Lev] Rubinstein, não sei se você conhece esses nomes, mas são conceitualistas de Moscou, afiliados aos conceitualistas de Moscou, realmente excelentes poetas que, então por volta dos..., nos anos 70 e 80... mais nos anos 90, depois da Perestroika e da Glasnost, eles se tornaram, depois da queda da União Soviética, eles se tornaram poetas importantes e conhecidos, mas antes disso

todos faziam parte dessa cena *underground* de artistas e assim por diante... nós tentamos pegar escritores que não são necessariamente os mais conhecidos em seus países, você sabe, eles não são necessariamente os Milosz, eles não são os ganhadores do Nobel... pessoas que, como os poetas americanos que publicamos, são mais jovens ou que vêm trabalhando há muito tempo em um espaço um pouco periférico, então é isso, também porque é muito fácil ir a algum país e dizer assim, bom, quem é o poeta mais conhecido e apenas publicá-lo. Mas isso não é interessante para mim. É mais interessante saber dos tradutores quem está fazendo um trabalho interessante. Então, os tradutores são incrivelmente úteis, na verdade, para encontrar as coisas (Entrevista citada).

Este excerto destaca o papel dos tradutores no polo de pequena circulação. Seu investimento, como o da editora, é típico da lógica específica e mais autônoma do campo literário. Também típica desse polo é a confiança no conselho e opinião dos tradutores, diferentemente das áreas mais comerciais do campo editorial, nas quais os editores suspeitam que os tradutores atuem por interesse próprio ao propor traduções e, assim, os consideram menos confiáveis do que outras fontes de recomendação de traduções. Outra grande diferença é que nas áreas mais comerciais do campo editorial, os tradutores são pagos pelo seu trabalho, enquanto os tradutores de poesia geralmente trabalham de graça ou por quantias muito pequenas: tanto Bruno Doucey quanto Ugly Duckling tentam dar um pequeno pró-labore para tradutores, de até € 1.500 para Doucey (este é, por exemplo, o valor que ele pagou por uma antologia de textos de mulheres da geração Beat), US\$ 500 para Ugly Duckling (em vez de *royalties*) quando recebem subsídios (ou do ministério da cultura do país de origem do livro, ou do Estado de Nova York), o que obviamente é muito menos do que os tradutores de romances ganham.

Consequentemente, a própria divisão do trabalho é diferente no subcampo da poesia. Da mesma forma que a distinção entre editor e criador pode ser borrada sem afetar o crédito do criador, o tradutor, que muitas vezes é também poeta, é visto como um mediador-chave e seu nome e *status* como autor são mais valorizados do que no polo comercial do campo editorial. Este também é o caso de quando o tradutor é um poeta reconhecido: por exemplo, as traduções de Baudelaire de Edgar Allan Poe foram incluídas nas obras completas de Baudelaire, na prestigiosa série de clássicos da Gallimard, “La Pléiade”. Trata-se de um exemplo extremo, o que é ainda mais significativo por ter ocorrido em 1932, muito antes de os tradutores receberem o *status* legal de autores na lei francesa de direitos autorais e serem reconhecidos como autores nas bibliografias oficiais. Também nos lembra que a prática da tradução é mais comum entre poetas do que entre romancistas, pois nutre o trabalho criativo do poeta (também pode ser um ganha-pão).

A maioria dos tradutores que trabalham com a Ugly Duckling são professores (como Richard Sieburth) ou estudantes de pós-graduação. Yankelevich os recruta parcialmente durante as conferências de tradução, conforme descrito no trecho da entrevista que segue:

Na maior parte das vezes, são eles que se aproximam. Quero dizer, eu sempre vou a essas conferências de tradução e digo às pessoas e divulgo e falo que estamos procurando traduções, e você sabe que temos um período de leitura em aberto no inverno para minhas séries para que as pessoas possam enviar coisas, mesmo quando não é solicitado. Mas há vários tradutores que eu só pergunto, sabe, qual é a coisa mais interessante na poesia polonesa agora, o que os escritores mais jovens estão fazendo. Então, esperançosamente ou lentamente, eu tenho algum interesse e alguém diz que conhece alguém que está traduzindo isso e aquilo etc. (Entrevista citada).

Por ser ele mesmo tradutor, Yankelevich edita as traduções que publica. Ele geralmente pede uma amostra e decide se funcionará ou não. Em muitos casos, ele teve que rejeitar projetos porque achou que as traduções não eram boas o suficiente. Questionado sobre o que é uma boa tradução aos seus olhos, respondeu:

Como tradutor é muito difícil dizer o que é isso, mesmo que eu tenha traduzido... Não há fórmula para mim, tipo, poderia ser uma boa tradução a que tem semelhanças formais ou é uma boa tradução, a que coloca primeiro o significado em um sentido, mas sempre uma boa tradução é uma boa escrita. Escrita interessante em inglês. Então, na língua-alvo, como se costuma dizer. E para mim é importante que pareça estranho, ou que pareça um pouco como algo novo... algo que não foi escrito em inglês. Eu realmente não quero que seja algo que seja, tipo, oh, isso é como algum poeta americano que eu já li. Eu gostaria de sentir a diferença, mas ainda assim entendê-la, então isso me deixa muito mais engajado e me faz pensar na língua original e nas possibilidades da nossa língua. Então, essas são coisas importantes para mim. Quer dizer, é quase impossível descrever o que é, certo? Sabe, tipo, às vezes tem algo estranho nisso e você não sabe, é a tradução ou é o escritor? Mas se é um bom tipo de estranho e se você está constantemente curioso, engajado e surpreso, então provavelmente é uma boa tradução.

Essa postura se opõe claramente à norma de tradução literária que prevalece no mercado editorial americano, em que os editores querem que uma tradução não seja sentida como tal e, assim, tendem a apagar todas as passagens estranhas (Toury, 1995; Venuti, 1995). Essa norma domesticadora também prevalece na Grã-Bre-

tanha e na França, um pouco menos na Alemanha, onde uma norma de traduções “estrangeirizantes”, que criam um efeito de estranhamento, foi teorizada, seguindo Schleiermacher, e valorizada na tradução literária de luxo (Berman, 1992; Casanova, 2010). Esta é a norma a que Matvei Yankelevich se refere quando fala em manter a sensação de que “há algo estranho” nisso. No entanto, ele ressalta o fato de que tem que ser um “bom tipo de estranho”, distinguindo assim entre o que poderíamos chamar de “estranho com defeito” e “estranho criativo”.

Yankelevich conseguiu com sucesso estabelecer a Ugly Duckling. Desde 2009, ele é membro da faculdade de escrita da Milton Avery Graduate School of the Arts no Bard College, e lecionou para o Mestrado em Belas Artes em Escrita Criativa e Tradução Literária no Queens College em 2015-2016, e na Divisão de Redação da Escola de Artes da Universidade de Columbia.

## Conclusão

A tradução de poesia em revistas e antologias participou da formação de um campo literário transnacional no período entreguerras, tanto por seu papel na construção das literaturas nacionais como por ser o gênero privilegiado das vanguardas. A partir da década de 1970, no entanto, a poesia foi progressivamente marginalizada no mercado mundial de tradução literária. Grandes editoras literárias dotadas de capital simbólico, que eram capazes de lançar novos poetas estrangeiros até a década de 1960, passaram a aplicar em ativos seguros e a publicar coleções de poetas já consagrados, introduzidos previamente por pequenas editoras (como frequentemente acontece com romancistas originais).

São essas pequenas editoras que se arriscam a investir em poesia traduzida, risco esse limitado pelo fato de muitas vezes eles trabalharem de graça e pagarem pequenos pró-labores tanto para poetas como para tradutores. Essa economia é antieconômica, na verdade, uma “economia invertida” nos termos de Bourdieu: perder dinheiro não é considerado um fracasso. Como Rosemarie Waldrup, diretora do Burning Deck, coloca:

— Quero dizer, é desse modo que é possível fazer, porque não dá dinheiro. Na verdade, sabe, é preciso dinheiro. É uma maneira de gastar dinheiro em vez de ganhar.

O desinteresse é condição para alcançar o reconhecimento, portanto, de acumular capital simbólico. Como outras profissões artísticas (Freidson, 1986), é sustentada por trabalhos no ensino ou em outros domínios, por doações de fundações filantrópicas ou de governos.

Por ser um “trabalho por amor”, publicar poesia traduzida não conta com a tradicional divisão de trabalho que prevalece no campo editorial. Os criadores também são mediadores, tradutores, agentes transculturais (propondo textos para traduzir), editores e/ou publicadores. Os seus investimentos na tradução são possibilitados por competências linguísticas específicas adquiridas através da emigração (como o fundador de La Différence; Keith e Rosemarie Waldrup; ou Matvei Yankelevich) ou pela aprendizagem de línguas (ou educação literária, caso de Douglas Messerli), e/ou construindo uma rede de poetas estrangeiros ou de tradutores (caso de Bruno Doucey).

Eles se apoiam em redes informais, construídas sobre seu capital social e simbólico como poetas e tradutores – capital social que eles ampliam em virtude dos festivais de literatura, leituras públicas, conferências e redes sociais na internet. Essas redes formam uma comunidade que compartilha a crença na e o amor pela poesia, que é vinculada por afinidades eletivas (como Ugly Ducklying com Burning Deck), e que se opõe ao polo comercial do campo literário. No entanto, esta comunidade não é unificada; ela pode ser dividida por diferentes opções estéticas, como vimos, e atravessada por lutas (como foi o caso na França entre as duas grandes escolas de poesia das últimas décadas). O desinteresse os alivia do tipo de compromisso que se precisa fazer ao construir a carreira de escritor. Eles podem afirmar livremente sua distinção e seu desprezo pelas correntes literárias dominantes, como vimos com Douglas Messerli, bem como por seus rivais. Eles não sentem que têm que representar qualquer coisa, mas acreditam cumprir uma missão cultural, seja do lado socialmente engajado – como Bruno Doucey –, seja do lado vanguardista – como Matvei Yankelevich. De fato, Yankelevich descreve explicitamente sua missão como fornecedor de uma alternativa à cultura dominante ou ao *mainstream*:

Então esse senso de importância pode ser... você sabe, nós poderíamos “botar a boca no trombone”, nós poderíamos, como eles dizem, tocar nossa própria buzina e dizer ei, isso é muito importante e algo assim é muito importante, mas nós também somos uma editora pequena e há uma espécie de limiar de importância. Somos importantes de uma maneira menor, talvez, e nossos livros são – esperamos – importantes de uma maneira menor. Eles permeiam uma certa parte da cultura, mas não necessariamente, você sabe, não é como se fôssemos os primeiros a publicar *O Inferno* de Dante ou algo assim. Mas é importante ter essas coisas periféricas porque, caso contrário, tudo o que você tem é uma história ou uma versão, e então acho que tivemos sucesso na medida em que podemos fornecer certas alternativas à leitura e fornecer aos leitores curiosos as coisas que de outra forma não conseguiriam ter (Entrevista citada).

## Referências

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006 [1983].

BANDIER, Norbert. *Sociologie du surréalisme*. Paris: La Dispute, 1999.

BERMAN, A. *The experience of the foreign: culture and translation in romantic Germany*. Albany, NY: State University of New York Press, 1992.

BOSCHETTI, Anna. *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. Paris: CNRS Éditions, 2014.

BOURDIEU, Pierre. A conservative revolution in publishing. *Translation Studies*, v. 1, n. 2, p. 123-153, 2008 [1999].

\_\_\_\_\_. *Practical reason: on the theory of action*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge, UK: Polity Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *The rules of art*. Cambridge, UK; Stanford, CA: Polity Press; Stanford University Press, 1996 [1992].

CASANOVA, Pascale. Consecration and accumulation of literary capital: translation as unequal exchange. In: BAKER, Mona (Ed.). *Critical readings in translation studies*, p. 285-303. London: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_. *The world republic of letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004 [1999].

CHARLE, Christophe. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique*. Paris: Pens, 1979.

DUBOIS, Sébastien; FRANÇOIS, Pierre. Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field: the case of contemporary poetry. *Poetics*, v. 41, n. 5, p. 501-523, 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 1-268, 1990.

FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française de Sociologie*, v. 27, n. 3, p. 431-443, 1986.

JEANPIERRE, Laurent. Modernisme “américain” et espace littéraire français: réseaux et raisons d’un rendez-vous différé. In: BOSCHETTI, Anna (Ed.). *L’Espace culturel transnational*, p. 385-426, Paris: Nouveau Monde, 2010.

MANSANTI, Céline. *La revue Transition (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

MURAT, Laure. *Passage de l’Odéon: Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 2003.

SAPIRO, Gisèle. Les grandes tendances du marché de la traduction. In: BANOUN, Bernard; POULIN, Isabelle; CHEVREL, Yves (Eds.). *Histoire des traductions en langue française, XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Verdier, 2019.

\_\_\_\_\_. The role of publishers in the making of world literature: the case of Gallimard. *Letteratura e Letterature*, v. 11, p. 81-94, 2017.

\_\_\_\_\_. How do literary texts cross borders (or not). *Journal of World Literature*, v. 1, n. 1, p. 81-96, 2016a.

\_\_\_\_\_. The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: academies, literary prizes, festivals. *Poetics*, v. 59, p. 5-19, 2016b.

\_\_\_\_\_. Strategies of importation of foreign literature in France in the 20th Century: the case of Gallimard, or the making of an international publisher. In: HELGESSON, Stefan; VERMEULEN, Pieter (Eds.). *Institutions of world literature: writing, translation, markets*, p. 143-159. London: Routledge, 2015a.

\_\_\_\_\_. Translation and symbolic capital in the Era of Globalization: French literature in the United States. *Cultural Sociology*, v. 9, n. 3, p. 320-346, 2015b.

\_\_\_\_\_. Translation and identity: social trajectories of the translators of Hebrew literature in French. *TTR*, v. 26, n. 2, p. 59-82, 2013.

\_\_\_\_\_. Globalization and cultural diversity in the book market: the case of translations in the US and in France. *Poetics*, v. 38, n. 4, p. 419-439, 2010.

\_\_\_\_\_. L’internationalisation des champs intellectuels dans l’entredeux-guerres: facteurs professionnels et politiques. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *L’Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, p. 111-146. Paris: La Découverte, 2009.

\_\_\_\_\_. Translation and the field of publishing. A commentary on Pierre Bourdieu’s “A conservative revolution in publishing”. *Translation Studies*, v. 1, n. 2, p. 154-167, 2008a.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Translation. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Éditions, 2008b.

\_\_\_\_\_. *The french writer's war, 1940-1953*. Durham, NC: Duke University Press, 2014 [1999].

SAPIRO, Gisèle; RABOT, Cécile (Eds.). *Profession? Écrivain*. Paris: CNRS Éditions, 2017.

SCHIFFRIN, André. *The business of books*. New York: Verso, 2020.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales: Europe XVII<sup>e</sup> siècle-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1998.

THOMPSON, John B. *Merchants of culture: the publishing business in the Twenty-First Century*. Malden, MA: Polity Press, 2010 [1998].

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, NE; Philadelphia, PA: John Benjamins, 1995.

UNGUREANU, Delia. *From Paris to Tlön. surrealism as world literature*. London: Bloomsbury, 2017.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. New York: Routledge, 1995.

WEBER, Max. The nature of social action. In: RUNCIMAN, W. G. (Ed.). *Weber: selections in translation*. Translated by MATTHEWS, E., p. 7-32. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

